

**Sociologie de la traduction (1927) de  
*The Murder of Roger Ackroyd* (1926) d'Agatha Christie  
dans le champ français du roman policier**

**Wassila Belgroune**

**Mémoire  
présenté  
au  
Département d'études françaises  
comme exigence partielle au grade de  
Maître ès arts ( M.A. )  
Université Concordia  
Montréal, Québec, Canada**

**Mai 2007**

**©Wassila Belgroune, 2007**



Library and  
Archives Canada

Bibliothèque et  
Archives Canada

Published Heritage  
Branch

Direction du  
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file    Votre référence*

*ISBN: 978-0-494-34430-9*

*Our file    Notre référence*

*ISBN: 978-0-494-34430-9*

#### NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

#### AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

---

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

  
**Canada**

## RÉSUMÉ

**Sociologie de la traduction (1927) de  
*The Murder of Roger Ackroyd* (1926) d'Agatha Christie  
dans le champ français du roman policier**

Ce mémoire analyse les déterminations sociologiques de la traduction en français du roman policier d'Agatha Christie, *The Murder of Roger Ackroyd*. Ce roman publié en anglais en 1926 et traduit en français en 1927 par Miriam Dou-Desportes est le premier d'une longue série ayant vu le jour dans la nouvelle collection « Le Masque » (1927) fondée par Albert Pigasse à la Librairie des Champs Élysées. Le mémoire se sert de la théorie sociologique de Pierre Bourdieu adaptée à la traduction. Y sont discutés l'*habitus*, le champ, le capital symbolique et l'*illusio* à propos de *The Murder of Roger Ackroyd* et du *Meurtre de Roger Ackroyd*, de l'auteure et de la traductrice, du champ du roman policier et de l'immense légitimité qui s'est construite à partir de ce roman. Leur étude contrastive présente des hypothèses sociologiques sur la manière dont le roman d'Agatha Christie a été traduit en français dans les années 1920 et sur l'impact de l'œuvre de l'auteure anglaise en France en dépit des ratés de sa traduction.

## ABSTRACT

### **Sociology of Translation (1927) of *The Murder of Roger Ackroyd* (1926) by Agatha Christie in the Field of the French Detective Novel**

The thesis analyses the sociological determinations of the French translation of Agatha Christie's detective novel *The Murder of Roger Ackroyd*. The novel published in English in 1926 and translated into French in 1927 by Miriam Dou-Desportes is the first of a long list published in the new collection « Le Masque » (1927) established by Albert Pigasse at the Librairie des Champs Élysées. In the thesis, the sociological theory of Pierre Bourdieu adapted to translation is applied. The *habitus*, field, symbolic capital and *illusio* are discussed concerning *The Murder of Roger Ackroyd*, the author and the translator, the detective novel field and the considerable legitimacy built up from this novel. Their contrastive analysis submit some sociological hypotheses on the way Agatha Christie's novel was translated in France in the 1920s and the impact of the English author's work in France in spite of the defects of its translation.

## **Remerciements**

Mes sincères remerciements et ma vive gratitude s'adressent à tous ceux qui m'ont aidé de loin ou de près dans l'accomplissement de ce travail. Je pense notamment : à mon directeur de mémoire, le professeur Jean-Marc Gouanvic, qui s'est investi sans réserve dans mon encadrement. Sa rigueur, sa disponibilité, sa minutie et ses corrections judicieuses ont été un atout majeur et inestimable dans l'orientation, la conduite et l'aboutissement de mes recherches.

Mes remerciements vont également aux membres du comité d'évaluation pour leurs remarques judicieuses et suggestions qui m'ont permis d'améliorer ce travail ; plus particulièrement les professeurs Ollivier Dyens, Sherry Simon, Natalia Teplova et Benoit Léger.

Aux membres du Comité de soutenance.

Au personnel du département d'Études françaises pour son efficacité.

Je tiens également à exprimer ma profonde gratitude à l'endroit de :

mon mari dont le soutien constant, l'encouragement et la disponibilité m'ont été très précieux.

mes filles qui ont été indulgentes et compréhensives.

ma sœur Khalida, mon beau-frère Farid et leurs enfants à qui je dis sincèrement merci.

mon père, ma mère, mes frères et sœurs pour leur soutien de tous les instants.

## Table des matières

<b>Introduction</b>	1
<b>Chapitre I - Sociologie du roman policier</b>	4
1 - Les notions clés de Bourdieu : champ, capital symbolique, <i>habitus</i> et <i>illusio</i> .	4
2- Histoire d'un champ	6
3- Le roman à énigme	12
a- Jeu de réflexion	14
b- Les indices	15
c- Les personnages	16
d- L'univers du roman-problème	18
e- Dés-historicisation	20
f- Délire d'interprétation	20
g- Discours xénophobe et raciste	22
h- Incohérence narrative	23
<b>Chapitre II -Agatha Christie</b>	26
1- Capital symbolique	26
2- <i>Habitus</i> de l'auteure	29
3- <i>Illusio</i> du roman christien	35
<b>Chapitre III – Corpus à l'étude : <i>The Murder of Roger Ackroyd</i></b>	47
1- Présentation du corpus	47
2- Sociologie de la traduction française de <i>The Murder of Roger Ackroyd</i>	54
<b>Chapitre IV - Analyse contrastive</b>	63
1- Omission et étoffements	64
2- Faux sens	76
<b>Conclusion</b>	83
<b>Bibliographies</b>	88

## RÉSUMÉ

**Sociologie de la traduction (1927) de  
*The Murder of Roger Ackroyd* (1926) d'Agatha Christie  
dans le champ français du roman policier**

Ce mémoire analyse les déterminations sociologiques de la traduction en français du roman policier d'Agatha Christie, *The Murder of Roger Ackroyd*. Ce roman publié en anglais en 1926 et traduit en français en 1927 par Miriam Dou-Desportes est le premier d'une longue série ayant vu le jour dans la nouvelle collection « Le Masque » (1927) fondée par Albert Pigasse à la Librairie des Champs Élysées. Le mémoire se sert de la théorie sociologique de Pierre Bourdieu adaptée à la traduction. Y sont discutés l'*habitus*, le champ, le capital symbolique et l'*illusio* à propos de *The Murder of Roger Ackroyd* et du *Meurtre de Roger Ackroyd*, de l'auteure et de la traductrice, du champ du roman policier et de l'immense légitimité qui s'est construite à partir de ce roman. Leur étude contrastive présente des hypothèses sociologiques sur la manière dont le roman d'Agatha Christie a été traduit en français dans les années 1920 et sur l'impact de l'œuvre de l'auteure anglaise en France en dépit des ratés de sa traduction.

## ABSTRACT

### **Sociology of Translation (1927) of *The Murder of Roger Ackroyd* (1926) by Agatha Christie in the Field of the French Detective Novel**

The thesis analyses the sociological determinations of the French translation of Agatha Christie's detective novel *The Murder of Roger Ackroyd*. The novel published in English in 1926 and translated into French in 1927 by Miriam Dou-Desportes is the first of a long list published in the new collection « Le Masque » (1927) established by Albert Pigasse at the Librairie des Champs Élysées. In the thesis, the sociological theory of Pierre Bourdieu adapted to translation is applied. The *habitus*, field, symbolic capital and *illusio* are discussed concerning *The Murder of Roger Ackroyd*, the author and the translator, the detective novel field and the considerable legitimacy built up from this novel. Their contrastive analysis submit some sociological hypotheses on the way Agatha Christie's novel was translated in France in the 1920s and the impact of the English author's work in France in spite of the defects of its translation.



## **Remerciements**

Mes sincères remerciements et ma vive gratitude s'adressent à tous ceux qui m'ont aidé de loin ou de près dans l'accomplissement de ce travail. Je pense notamment : à mon directeur de mémoire, le professeur Jean-Marc Gouanvic, qui s'est investi sans réserve dans mon encadrement. Sa rigueur, sa disponibilité, sa minutie et ses corrections judicieuses ont été un atout majeur et inestimable dans l'orientation, la conduite et l'aboutissement de mes recherches.

Mes remerciements vont également aux membres du comité d'évaluation pour leurs remarques judicieuses et suggestions qui m'ont permis d'améliorer ce travail ; plus particulièrement les professeurs Ollivier Dyens, Sherry Simon, Natalia Teplova et Benoit Léger.

Aux membres du Comité de soutenance.

Au personnel du département d'Études françaises pour son efficacité.

Je tiens également à exprimer ma profonde gratitude à l'endroit de :

mon mari dont le soutien constant, l'encouragement et la disponibilité m'ont été très précieux.

mes filles qui ont été indulgentes et compréhensives.

ma sœur Khalida, mon beau-frère Farid et leurs enfants à qui je dis sincèrement merci.

mon père, ma mère, mes frères et sœurs pour leur soutien de tous les instants.

## Table des matières

<b>Introduction</b>	1
<b>Chapitre I - Sociologie du roman policier</b>	4
1 - Les notions clés de Bourdieu : champ, capital symbolique, <i>habitus</i> et <i>illusio</i> .	4
2- Histoire d'un champ	6
3- Le roman à énigme	12
a- Jeu de réflexion	14
b- Les indices	15
c- Les personnages	16
d- L'univers du roman-problème	18
e- Dés-historicisation	20
f- Délire d'interprétation	20
g- Discours xénophobe et raciste	22
h- Incohérence narrative	23
<b>Chapitre II -Agatha Christie</b>	26
1- Capital symbolique	26
2- <i>Habitus</i> de l'auteure	29
3- <i>Illusio</i> du roman christien	35
<b>Chapitre III – Corpus à l'étude : <i>The Murder of Roger Ackroyd</i></b>	47
1- Présentation du corpus	47
2- Sociologie de la traduction française de <i>The Murder of Roger Ackroyd</i>	54
<b>Chapitre IV - Analyse contrastive</b>	63
1- Omission et étoffements	64
2- Faux sens	76
<b>Conclusion</b>	83
<b>Bibliographies</b>	88

## Introduction

Dans les années 1950 à 1960, l'étude de la traduction était assimilée à la linguistique. La plupart des linguistes, tels que Georges Mounin, John Catford et bien d'autres, se sont penchés en premier lieu sur le problème de la traduisibilité des langues entre elles. Ces approches linguistiques pures qui ont boudé les facteurs socioculturels ont trouvé dans les approches sociolinguistiques – qui ont influencé toute la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle – un bon partisan. Eugène Nida est sans conteste la grande figure de la théorie de la traduction à l'époque. La mise en évidence des facteurs extratextuels dans le processus de traduction est son œuvre.

Les difficultés rencontrées dans l'application des conceptions linguistiques à la traduction ont contribué à l'avancement des recherches traductologiques. La constitution d'un champ au cours des années 1970 et 1980 fut un tournant dans la réflexion théorique en traduction. Les termes de Traductologie et de *Translation Studies* sont respectivement proposés en 1970 par le Canadien Brian Harris et en 1972 par James Holmes, traducteur et poète américain à l'Université d'Amsterdam. James Holmes distingue entre la traductologie pure et la traductologie appliquée. La traductologie pure décrit le processus de traduction et les traductions elles-mêmes et établit des principes généraux. La traductologie appliquée s'intéresse à l'enseignement de la traduction, la formation du traducteur et les critiques en traductologie.

Des rencontres internationales de spécialistes de différentes nationalités sont organisées. Le colloque de Louvain en 1976 fut la pierre angulaire de cette nouvelle discipline. James Holmes et José Lambert y participèrent (*Literature and Translation : New Perspectives in Literary Studies*). Au lieu de se cantonner à une problématique purement intertextuelle, portant sur le rapport entre un original et sa traduction, des questions proprement sociologiques sont apparues, qui portent sur les enjeux et les fonctions des traductions, leurs agences et agents, et l'espace dans lequel elles se situent. L'approche sociale dans les recherches traductologiques des années 1980-1990 à travers les études culturelles (S. Simon, 1994), la théorie du polysystème (G. Toury, 1980, 1995), la sociocritique des textes (A. Brisset, 1990), la théorie du *scopos* (H. Vermeer, 1978 et C. Nord, 1991) est évidente. Ces travaux n'essayaient plus de comprendre les traductions uniquement ou principalement par rapport à un original, texte-source ou langue-source, et de classer de façon minutieuse les déviations, ils se sont de plus en plus intéressés à des questions qui concernent le fonctionnement des traductions dans leurs contextes de production et de réception.

La traductologie ne peut se permettre d'étudier les textes objets de traduction comme unités individuelles mais comme unités sociales complexes. L'analyse sociologique de la traduction explore les conditions de la circulation des biens culturels et des transferts, les contraintes politiques ou économiques qui conditionnent ces échanges, leur rôle dans la construction des identités collectives, les enjeux socio-politiques de la réception et les fonctions sociales de la traduction comme l'accumulation de capital symbolique. L'analyse sociologique de la

traduction étudie également le profil social des médiateurs qui sont indispensables dans tout échange littéraire. Ce dernier procure aux agents spécifiques du champ littéraire, auteurs, traducteurs, critiques des profits matériels et symboliques.

Pour toutes ces raisons nous avons eu recours à la théorie sociale de Pierre Bourdieu en nous inspirant de l'interprétation de la théorie du sociologue par Jean-Marc Gouanvic. L'accent est mis sur quatre notions clés, à savoir le champ, le capital symbolique, *l'illusio* et *l'habitus*, qui seront ultérieurement définis. Nous recourons à ces notions pour l'analyse du corpus constitué du très célèbre roman d'Agatha Christie *The Murder of Roger Ackroyd* publié en 1926 par Dodd, Mead & Company, traduit en 1927 par Miriam Dou-Desportes et publié par Albert Pigasse dans la collection Le Masque. Plusieurs questions seront soulevées, telles que le rôle des agents, c'est-à-dire du traducteur et de l'éditeur, leur *habitus*, la conformité de *l'illusio* du texte traduit au texte d'origine, l'importance du capital symbolique d'Agatha Christie dans la société de réception par rapport à celui dont elle jouit dans son pays d'origine. En d'autres termes, nous essayerons de dégager les enjeux sociaux de la traduction de l'œuvre en question dans l'espace culturel français.

## Chapitre I

### Sociologie du roman policier

#### 1- Les notions clés de Bourdieu : champ, capital symbolique, *habitus* et *illusio*

Pierre Bourdieu a élaboré sa théorie des **champs** à partir du cas français. Le critère décisif de la constitution d'un champ est la dissociation entre la hiérarchie symbolique et la hiérarchie économique. Au XVII<sup>e</sup> siècle, les deux hiérarchies n'étaient pas vraiment délimitées, « les plus consacrés parmi les gens de lettres, notamment les poètes et les savants, étant les mieux pourvus de pensions et de bénéfices » (Bourdieu, 1992, 166).

Le champ littéraire aurait émergé à l'apparition du romantisme en France, et plus précisément la publication, par Gustave Flaubert, de *Madame Bovary*. L'évolution du champ au cours du XIX<sup>e</sup> siècle est définie comme une conquête progressive de l'autonomie qui atteint son apogée à la fin du siècle avec l'intervention de Zola, qui imposa les valeurs de son champ au champ politique, lors de l'Affaire Dreyfus.

Ce champ littéraire, en tant qu'espace social, est le lieu de virulentes luttes pour la possession du **capital**. Le capital est toute forme d'objet qui produit un attrait irrésistible auprès des *agents* engagés au sein d'un champ donné, ici le champ littéraire. Les agents – auteurs, éditeurs, critiques littéraires, professeurs, etc. – veulent s'approprier le capital afin de se mouvoir à l'intérieur du champ et d'assurer ainsi leur crédibilité intrinsèque. Le champ est donc un espace structuré

de positions, un réseau de relations objectives entre des agents ou des institutions qui s'interdéfinissent par la distribution inégale de ce capital spécifique, soit, dans le cas précis du champ littéraire, les salons, les maisons d'édition, les revues, les écoles, etc. Le partage inégal de ce capital est source de luttes au sein du champ qui, par ailleurs, s'efforce à s'automiser. Les luttes ont pour objet la possession ou la redéfinition d'un capital spécifique. Elles peuvent, en cas de redéfinition, modifier profondément la configuration du champ en redistribuant radicalement le capital selon les nouvelles normes imposées. C'est par l'*habitus* qu'un agent s'approprie le capital.

Les *habitus* sont tous ces goûts, toutes ces dispositions que l'individu manifeste au cours de ses différentes pratiques sociales dans un champ. À chaque champ, correspond tendanciellement un *habitus*, c'est-à-dire un système de dispositions incorporées qui fait que l'on a plus ou moins intégré les règles implicites du champ et que l'on en joue plus ou moins « naturellement » le jeu. Au fondement de l'*habitus*, il y a d'abord la conviction inconsciente et jamais interrogée que le jeu mérite d'être joué, que le capital spécifique est désirable. C'est ce que Bourdieu appelle l'*illusio*. Pour qu'un champ marche, il faut qu'il y ait des enjeux et des gens prêts à jouer le jeu, dotés de l'*habitus* impliquant la connaissance et la reconnaissance des lois immanentes du jeu, des enjeux, etc.

On oublie que la lutte présuppose un accord entre les antagonistes sur ce qui mérite qu'on lutte et qui est refoulé dans « le cela va de soi », laissé à l'état de doxa, c'est-à-dire tout ce qui fait le champ lui-même, le jeu, les enjeux, tous les

présupposés qu'on accepte tacitement, sans même le savoir, par le fait de jouer, d'entrer dans le jeu.<sup>1</sup>

## **2- Histoire d'un champ**

Le champ du roman policier s'est constitué durant le XIX<sup>e</sup> siècle. Un bref historique permet de retracer son évolution. Les romans policiers, ou plutôt criminels, découlent en droite ligne des exploits des aventuriers. La deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle donne naissance à ce genre dans la lignée des romans gothiques et des romans feuilletons.

Les premiers romanciers à traiter de thèmes policiers furent E. T. A. Hoffmann dans « Mademoiselle de Scudéry » (1819) et A. Feuerbach avec « Description de crimes étranges » (1828). Mais, incontestablement, Edgar Allan Poe créa le roman policier en 1841, en donnant vie au premier détective de fiction, C. Auguste Dupin, dans une nouvelle « Double assassinat dans la rue Morgue », publiée par le *Graham's Magazine*.

En France, Émile Gaboriau, sur les traces d'E.A. Poe, écrit en 1863 « L'Affaire Lerouge » sous forme de feuilleton dans *Le Pays*. Il crée la figure du policier professionnel, inspecteur Lecocq, le premier policier scientifique de l'histoire (utilisation des indices, moulage d'empreintes, déduction logique...).

---

<sup>1</sup> Commentaires fondés essentiellement sur un exposé « Quelques propriétés des champs » fait à l'école normale supérieure en novembre 1976 à l'intention d'un groupe de philologues et d'historiens de la littérature.



En Angleterre, Wilkie Collins, avec *La dame en blanc* (1860) et *La pierre de lune* (1868), créa le détective Sergeant Cuff ; il fut aussi le premier à prouver que les œuvres du genre pouvaient dépasser la taille d'une nouvelle.

Le récit policier, genre sériel fondé sur le double phénomène de la répétition et de la variation qui suppose des codes repérables, des personnages stéréotypés et une structure figée, a pris naissance dans trois pays : les États-Unis avec les nouvelles d'Edgar Poe, la France avec les romans d'Émile Gaboriau et l'Angleterre avec ceux de Wilkie Collins.

En Angleterre, les livres d'E. Gaboriau inspirent un jeune étudiant en médecine : A. Conan Doyle. Il publie, dans le *Beeton's Christmas Annual*, en 1887 « Une étude en rouge » où il crée le personnage de Sherlock Holmes. A. Conan Doyle, également très influencé par Poe, dota son personnage des traits intellectuels de Dupin et d'habitudes tout aussi excentriques que les siennes, quoique différentes, car Sherlock Holmes est marqué par la science et le positivisme du temps. À l'instar de Poe, Conan Doyle raconta les exploits de son détective du point de vue de son plus proche compagnon, le docteur Watson. Dans ses *Mémoires*, il confesse : « Gaboriau m'avait séduit par l'élégance avec laquelle il structurait ses romans, et le magistral détective de Poe a toujours été un de mes

héros favoris ». (A. C. Doyle, 1924, p. 47). Le succès de Sherlock Holmes rendit populaire le roman policier et lui donna les bases sur lesquelles il allait se développer. Le travail de Doyle allait plus loin qu'un roman amusant : il a créé la criminologie scientifique et analytique dont s'inspirent encore les policiers d'aujourd'hui et a popularisé le genre.

L'école française de Gaboriau, même si elle utilise des méthodes scientifiques, reste très sensible à l'aspect romanesque et à l'esprit des feuilletons alors très en vogue. Deux auteurs (Maurice Leblanc et Gaston Leroux) sont, alors, populaires et plusieurs figures emblématiques du roman policier et d'aventure sont nées : Arsène Lupin (le voleur sympathique), Rouletabille (le détective amateur) créé par Gaston Leroux en 1907, dans le roman (*Le Mystère de la chambre jaune*), Fantômas (le scélérat génial créé par Pierre Souvestre et Marcel Allain) et le Docteur Cornélius, le savant fou de Gustave Le Rouge.

Arsène Lupin, gentleman cambrioleur, homme habile et distingué, fascine le public en accomplissant des vols ingénieux sous le nez de la police ridiculisée. Fantômas, plus terrifiant et machiavélique, mais tout aussi insaisissable, trouble et marque le public. Rouletabille, détective à mille visages, parcourt le monde entier à la poursuite du crime.

L'exemple de Conan Doyle influença la mentalité et les aspirations littéraires des auteurs de romans policiers. Ils cherchèrent à créer des détectives capables de rivaliser avec son personnage. L'écrivain anglais G. K. Chesterton, dans les premières années du XIX<sup>e</sup> siècle, donna vie au personnage du père Brown, un prêtre détective qui est plus intéressé par l'analyse de la nature humaine que par les preuves scientifiques. En 1920, à l'aube de l'âge d'or du roman policier, la Britannique Agatha Christie fit naître Hercule Poirot, détective belge qui emploie activement ses « petites cellules grises » à la résolution d'affaires criminelles. Aux États-Unis commencèrent les séries d'Ellery Queen, tandis que S. S. Van Dine (pseudonyme de Willard Huntington Wright, 1888-1939) conta les aventures du

détective (*la Mystérieuse Affaire Benson*, 1926). À la même époque, un autre Américain, Earl Derr Biggers, inventait le fameux détective chinois, Charlie Chan. l'Américain Rex Stout et son détective gourmet, Nero Wolfe, ainsi que l'Anglaise Dorothy Sayers, qui imagina un détective aristocrate, lord Peter Wimsey, sont également parmi les écrivains qui ont marqué les années 1930.

Une deuxième école s'amorce aux États-Unis vers les années 25 où l'enquête se dilue dans une intrigue puisée à même la quotidienneté violente de la Dépression et de la Prohibition : c'est l'apparition de la pègre que combat un journaliste, un avocat ou un détective privé : Dashiell Hammett, Raymond Chandler et James Cain sont les pionniers de ce « roman noir » auxquels succéderont la plupart des auteurs publiés dans la Série Noire (Gallimard).

Les changements sociologiques ont favorisé le développement de ce genre littéraire : la révolution industrielle et le positivisme. L'accroissement de la population ouvrière dans les villes est l'une des conséquences de l'industrialisation. La police devient garante de l'ordre politique et de la propriété. Un personnage apparaît : le policier triomphant non plus par la force mais par le raisonnement. Au début du siècle à Paris, le préfet de police Dubois, enquêtant sur une tentative d'attentat dont a été victime le premier consul Bonaparte, jette les bases de la police scientifique en remontant jusqu'aux conjurés grâce à l'analyse méthodique du cadavre du cheval. Plus tard se développera l'idée que tout est accessible à la science. L'homme lui-même est matière à étude ; de nouvelles disciplines sont développées : la physionomie, la phrénologie et, enfin,

l'anthropométrie. Le rapport est important entre la fiction policière et la photo. La photographie judiciaire sert en effet à fonder l'anthropologie criminelle.

Outre la révolution industrielle et la science positive, certains pensent que son émergence coïncide avec le déclin de la religion vers la fin de l'époque victorienne :

*When a religion has lost its hold upon men's hearts, they must have some other outlet for the sense of guilt. [...] The detective is, indeed [...] the fairy Godmother of the twentieth century folk-myth, his magic capabilities only modified to the requirements of a would-be-scientific and rational generation (Murch, 1958, p. 400).*

L'alphabétisation des classes populaires qui donne un nouveau public à ce genre de littérature a également considérablement participé à son foisonnement. En 1836, Émile de Girardin crée la presse à bon marché, accessible à ce public nouveau. Pendant la première moitié du siècle, le public se tourne plutôt vers les faits divers ou les mémoires. En Angleterre, des magazines bon marché, destinés à l'origine à la classe ouvrière, communément appelés *Penny dreadfuls* ou *Shilling shockers*, sont en vogue. Les histoires par épisodes reprenaient des thrillers gothiques (*The Monk* ou *The Castle of Otranto*) ou des histoires de criminels notoires, les bandits de grand chemin, étaient des héros très populaires (*Black Bess* ou *The Knight of the Road*). Les histoires de *Dime novels*, magazines américains qui plus tard seront remplacés par les *Pulp Magazines*, étaient publiées ou réécrites pour les lecteurs anglais qui s'étaient familiarisés avec les aventures de Frank Reade, Buffalo Bill et Deadwood Dick.

En France, les premières collections consacrées au genre apparaissent sous forme de fascicules (sur le modèle américain) avec les aventures de Nick Carter (Edition Eichler, 1907), d'Arsène Lupin (Edition P. Lafitte, 1907) ou de Fantômas (collection *65 centimes* des éditions Fayard, 1910). Peu à peu des collections spécifiques structurent l'horizon des lecteurs, puisqu'en France « le Masque » propose des récits d'énigme classiques dès 1927 avec *Le Meurtre de Roger Ackroyd*. Sous son label de *collection de romans d'aventures*, paraissent Véry, Steeman, Boileau, Narcejac, Christie, Carr, etc. (et dans tous les genres : aventure, espionnage, énigme pure et même anticipation.) Puis, au fil des décennies, le Masque devient, avec Agatha Christie et Exbrayat, l'archétype du roman d'énigme, le symbole du genre. Le « hard boiled » trouvera sa place avec la « Série Noire » en 1945.

Parallèlement à cette organisation du champ éditorial, qui impose des logiques classificatoires, des communautés de lecteurs vont aussi contribuer à isoler le genre policier du reste de la littérature, à travers des associations de défenseurs du roman policier, des revues, des remises de prix spécifiques. Ainsi, le magazine *Black Mask* créé en 1920, marque le début de la révolution du roman policier américain. En 1928, S.S. Van Dine publie dans l'*American Magazine* ses vingt règles qui définissent les contraintes que doit suivre un auteur de récit d'énigme criminelle. En Angleterre, The Detection Club d'auteurs britanniques est fondé en 1928 dont le premier président est G.K. Chesterton. Dorothy L. Sayers est l'un des membres fondateurs. Il regroupe les plus éminents auteurs de romans

policiers du moment : John Rhode, Miles Burton, R. Austin Freeman, Wills Crofts, Ronald Knox et Agatha Christie, etc. Ils décidèrent de respecter un code de déontologie dans leurs œuvres. Ce club a pour but, la promotion du *detective novel* et sa protection en cherchant à éviter toute dérive. Des règles sont fixées, le genre est codifié. En France, le fondateur du masque, Albert Pigasse, crée en 1930 le *Prix du roman d'aventure* dont le premier lauréat fut Pierre Véry et, en 1931, avec le concours de ses amis écrivains Joseph Kessel et Francis Carco, il lance la revue trimestrielle *Club des Masques*. En 1937, François Fosca identifie les lois du genre, avant que Jean-Paul Colin ou Tzvetan Todorov (1971) ne tentent d'en établir l'organisation structurale. En 1941 la revue *Ellery Queen's Mystery Magazine*, qui publie les meilleures nouvelles policières, a vu le jour. Mystery Writers of America fondée, en 1945, décerne, chaque année, l'*Edgar Poe Award*, le grand prix américain de littérature policière. Maurice-Bernard Endrèbe crée en 1948 le Grand *Prix de littérature policière*. Le prix du meilleur roman policier de l'année, *The Gold Dagger Award* est, annuellement, attribué par *The Crime Writers Association* fondée en 1953 en Grande Bretagne.

### **3- Le roman à énigme**

Agatha Christie étant un auteur de romans à énigme, il convient, avant d'aborder le chapitre qui lui est consacré, de voir succinctement les caractéristiques et l'*illusio* de ce genre de roman afin de cerner la manière d'écrire et le style de la romancière. Ce chapitre permettra également d'éviter de répéter dans le chapitre suivant les caractéristiques communes aux écrivains du roman à énigme.

Le roman policier classique (période comprise entre Conan Doyle et Agatha Christie) est appelé « roman à énigme », « roman-problème » ou « roman-jeu ». Il ne peut s'épanouir que dans les sociétés dites démocratiques. Les fascistes ont interdit par décret les romans d'Agatha Christie et d'Edgar Wallace alors que les nazis ont ordonné le retrait des librairies de tous les romans de détection importés (Howard Haycraft, 1946, pp. 312-313).

L'élément thématique prédominant du roman policier est l'élucidation d'un crime dans un milieu urbain qui est, pour Baudelaire, le reflet de la modernité. Jacques Dubois soutient que le roman policier est lié à la notion de modernité de par le fait que la littérature policière est un objet de consommation rapide et que le détective s'intéresse avec un certain voyeurisme à quelque passant qui lui paraît suspect. Le policier va confiner le récit de détection dans un espace clos considéré comme un havre sécurisant. Le roman policier rompt avec la traditionnelle séparation entre vie publique et vie privée. Le lecteur devient un fouineur indiscret, un voyeur qui s'immisce sans complexes dans la vie d'autrui. Dubois écrit : « Somme toute, c'est un genre entier qui fait de l'indiscrétion et du commérage son principe narratif... » (1990, p. 28).

Le roman à énigme ne peut fonctionner que s'il existe un mystère, une enquête, de vrais et de faux témoins. Il ne se conçoit qu'à partir d'une structure. Le roman à énigme est un roman policier dans lequel le cheminement romanesque va du mystère à l'élucidation, d'un crime à la révélation du nom du coupable, par le biais d'une enquête menée par un détective (professionnel ou amateur) faisant

preuve de qualités d'observation et de déduction. Y. Reuter rapporte que Marc Lits écrit :

On pourrait ramener ce type de roman à deux notions de bases : « voir » et « dire ». Quelqu'un, le criminel, a tué sans être vu et ne veut pas le dire ; quelqu'un d'autre va reconstituer par la parole ce qu'il n'a pu voir. Lorsque le *dire* coïncidera avec le *voir*, l'énigme sera résolue (Y.Reuter, 1997, p. 43).

#### **a- Jeu de réflexion**

Écrivains et critiques contemporains ont pris conscience du caractère éminemment ludique non seulement du roman policier mais de toute activité narratorielle. Le texte littéraire, selon Barthes, est « un objet exceptionnel, dont la linguistique a bien souligné le paradoxe : immuablement structuré et cependant infiniment renouvelable : quelque chose comme le jeu d'échecs ». (1973, p. 82). Le récit policier change le mystère en problème. De ce fait, il se présente comme un genre strictement codifié, orienté vers la résolution d'une énigme. C'est un rébus sous forme narrative. L'auteur présente le résultat (le plus souvent un meurtre) avant la cause (le coupable) et distille les indices tout au long du récit afin de permettre au lecteur d'élaborer lui-même le travail d'élucidation que mène l'enquêteur. L'auteur s'amuse avec son lecteur, lui donnant la possibilité de jouer lui aussi les détectives et de parvenir aux mêmes conclusions que son héros. L'intérêt du lecteur porte essentiellement sur un problème à résoudre. Pour le lecteur, le plaisir procuré par ce type d'ouvrages est celui d'un jeu, d'un exercice de réflexion et de déduction, où il s'identifie au héros tout en se mesurant à lui. Le roman à énigme a conduit à une sorte de démocratisation de la littérature. Cette



aspiration démocratique se traduit par le fait que le lecteur n'est plus un simple spectateur de ce qu'il lit ; il a le sentiment de participer à la narration et à la résolution de l'énigme.

Tout dans le roman à énigme doit être fonctionnel : en sont bannies les descriptions et les analyses psychologiques qui ne sont pas régies par les besoins de l'intrigue ainsi que les affaires de cœur, susceptibles de détourner l'attention du lecteur de l'énigme, de déranger le mécanisme du problème intellectuel. Les émotions n'ont pas beaucoup d'importance, l'angoisse est souvent absente, car dans ce roman l'accent est mis sur le jeu intellectuel. Néanmoins, ce genre de roman n'est pas dépourvu d'humour.

Sur le plan idéologique, le roman à énigme n'est pas contestataire. Il a une vision conformiste du monde à l'abri des soucis matériels et des tracasseries quotidiennes.

[...] croire à l'existence de récits authentiquement de détection équivaut à adhérer à un ordre des choses où l'identité est naturelle, et non culturelle ; absolue, et non historique ; spirituelle, et non matérielle (Eisenzweig, 1986, p. 189).

## **b- Les indices**

Les indices sont des résidus des traces effacées qui permettront de reconstituer l'histoire passée, c'est-à-dire l'objet de l'enquête. Grâce à la déduction, le détective passera de l'indice à l'objet de référence qui le fera progresser dans son enquête ou lui permettra de l'élucider. La parole a une place plus importante que l'action. Les indices se trouvent dans les dialogues qui tiennent un rôle essentiel. La recherche de la vérité privilégie la forme de dialogues

(enchaînements de questions-réponses) et le monologue de l'enquêteur qui reconstitue l'histoire du crime à la fin du récit. Son mode de narration vise à doser savamment l'information par des leurres, des équivoques, des réponses suspendues ou des blocages pour ne pas dévoiler trop vite la vérité et maintenir le lecteur en haleine. Afin de concocter un cas difficile pour le détective et intéressant pour le lecteur, l'auteur multiplie les obstacles matériels et les pièges logiques tout au long de l'enquête. L'enquêteur lui-même construit un récit extrêmement complexe mais toujours cohérent. Au cours de son enquête, le détective fait part au lecteur de tous ses indices mais non de tous les raisonnements qu'il échafaude.

Annie Combes (*in* Reuter, 1997) a distingué, dans le cas d'Agatha Christie, trois groupes d'indices : les fictionnels, les linguistiques (dans les dialogues) et les scripturaux qui sont plus accessibles au lecteur qu'au détective. Les fictionnels sont moins utilisés que les deux derniers indices qui nécessitent plus une attention à la lettre du texte qu'un savoir encyclopédique sur les poisons, les armes, etc. Les leurres sont multiples par surabondance, par variété des niveaux convoqués (fictionnels, linguistiques, scripturaux), soit par l'emplacement, soit par l'indécision (Reuter, 1997, pp. 42-43).

### **c- Les personnages**

Les héros appartiennent généralement à une couche sociale aisée. Le criminel est souvent un membre respectable de la société. Ce n'est pas un gangster mais un membre de la société bourgeoise. Tout le monde ment et peut être coupable. Chacun possède souvent sa part de responsabilité dans le crime. Les

personnages de base remplissent les fonctions textuelles. Le plus souvent, ils sont schématiques. L'analyse psychologique des personnages n'est pas toujours très approfondie. « Leur intérêt n'est ni social, ni psychologique mais fonctionnel. Leur personnalité est construite en fonction des indices et des leurres qu'ils permettent de disposer sans signe trop net. » (Y. Reuter, 1997, p. 46).

Les personnages sont l'enquêteur, la victime et le coupable, auxquels il faut ajouter le suspect. Le suspect a été mis en évidence par Jacques Dubois (*in* Reuter, 1997, p. 50). Aussi important que le détective, « il articule toutes les figures possibles de l'être et du paraître ». Il rappelle que tout homme a un secret à cacher ou quelque chose à se reprocher. Le narrateur pourrait éventuellement être considéré comme un personnage si on se réfère au *Meurtre de Roger Ackroyd*, comme on va le voir plus loin.

L'enquêteur est le personnage obligé du roman à énigme. Il en est le héros. Le détective est souvent un amateur un peu à l'écart du monde. Il est solitaire et désabusé. Il est, cependant, la plupart du temps secondé par un ami ou un faire-valoir, plein de bonne volonté, mais peu habile et peu rigoureux dans l'art de la déduction logique, qui lui donne la répartie et lui sert de confident. Le lecteur peut ainsi suivre les pensées du détective. Il est doté d'un grand savoir sur les hommes, les choses et les faits. C'est un génie de la déduction doué d'un don d'observation exceptionnel, d'une minutie frisant la maniaquerie. Il est courtois et rigoureux. Il est extravagant, bizarre, excentrique et mégalomane. Cet anticonformisme de façade sert en fait à dissimuler son conformisme idéologique. Il réfléchit beaucoup à défaut de bouger. L'exclusion du mouvement de la scène des (non-) événements

renvoie à une société en évolution. Rien ne peut lui arriver : une règle du genre postule l'immunité du détective. Il conçoit le Droit comme le Vrai. Son rapport à la société est rarement contestataire. L'enquêteur reste le personnage auquel le lecteur peut s'identifier : le roman policier exclut la possibilité d'une identification du lecteur au criminel et évacue ainsi chez lui tout sentiment de culpabilité. Le détective s'intéresse à la réalité comme un système de signes codés : il doit déchiffrer les indices pour reconstituer un puzzle. L'activité discursive du Grand Détective consiste à réduire la réalité sociale à des purs indices. Selon Dubois (1992), le détective condense dans sa personne quatre images :

1- un surhomme issu de la tradition du feuilleton populaire;

2- un médiateur : il se rattache au réalisme;

3- un flâneur : « l'homme des foules », un voyeur;

4- un dandy : il a le goût de la pose, de la surprise; il regarde le monde avec flegme et ironie.

#### **d- L'univers du roman-problème**

Le roman policier à énigme, plutôt policé et ludique, possède un charme rétro, mettant souvent en scène un univers déjà disparu. L'univers, contrastant avec celui du roman d'aventure, est un monde clos et un espace unique : villages (isolés), îles (privées), manoirs (aux lignes téléphoniques inopérantes), Wagons de trains (bloqués par la neige), châteaux, campus universitaires, hôpitaux, paquebots, avions, etc. Les personnages ne peuvent se déplacer hors de cet espace restreint pendant l'enquête. Il existe pour sa fonctionnalité et non pour des raisons

géographiques ou sociales. L'univers classique se présente comme l'opposé d'une société déterminée, une société dominée par la loi de l'échange et l'argent : la société capitaliste moderne.

Les lieux en apparence à l'écart du monde sont finalement réintégrés en son centre, du fait même qu'ils se révèlent en être entourés (exemple du village de Styles, l'appartement de Holmes et de Watson...). La spécificité de « liens géographiques étroits » ne ressort que sur la toile de fond d'une macro-société caractérisée par l'expansion et par la distance. La scène des événements, qui se veut hors des lieux privilégiés de la société industrielle et de l'univers économique, est essentielle au déploiement du récit de détection. Le fonctionnement même de l'intrigue policière dépend de l'isolement de son cadre spatial. Ce n'est qu'à l'écart des questions d'argent que peut émerger le mystère, l'incompréhension. L'énigme n'existe que par l'exclusion.

Socialement, l'univers du roman policier est des plus fermés et il exige une société fermée (le groupe familial ou professionnel ; un groupe isolé). Il permet peu l'interpénétration ou l'interaction entre les milieux. Le groupe de parents consanguins ne peut se distinguer que par opposition à la catégorie de ceux qui n'ont en commun que des éléments non génétiques (intérêts économiques, politiques, culturels).

#### **e- Dés-historicisation**

L'intrigue policière classique a ceci de particulier qu'elle ne semble pouvoir fonctionner qu'à la faveur de l'occultation du discours historique, d'une part, et de l'espace économique, de l'autre. L'intrigue policière est corollaire de l'effacement de la dimension historique de sa temporalité. En générale, la nature spécifiquement historique de tel ou tel élément est escamotée. Le récit de détection s'ouvre par une sorte de neutralisation du passé historique et se termine sur le dévoilement d'une autre origine, celle du crime. L'histoire est effacée au profit d'une vision technique ou, alternativement, « naturelle ». L'activité discursive du Grand Détective consiste à réduire l'événement historique à une pure antériorité logique. La référence historique ne semble généralement surgir dans le récit que pour y être dés-historicisée. L'avènement historique se pose comme origine négative, extraterritoriale de la narration.

#### **f - Délire d'interprétation**

Le fonctionnement correct du récit d'énigme policière repose sur la mystification du lecteur. L'auteur doit éviter que le lecteur ne découvre trop vite la solution. Parfois, le détective garde des informations pour lui. L'auteur s'ingénie à dissimuler la vérité au moyen d'écarts, de déguisement de la vérité, de détournement (vers d'autres signes, vers de faux indices) et de l'exhibition (du coupable pour qu'il soit peu crédible). La résolution de l'énigme est souvent expéditive. Le dénouement censé apporter le contentement laisse le lecteur sur sa

faim parce que, le plus souvent, la résolution n'est qu'un leurre qui concrétise en quelque sorte la suprématie du détective et par conséquent de l'auteur sur le lecteur dans le jeu intellectuel (postulé) entre auteur et lecteur. Jacques Dubois voit un fonctionnement rituel sous le signe de la mort dont le fonctionnement est proche de celui qu'a observé René Girard quand il a étudié le mécanisme du bouc émissaire. Pierre Bayard (1998), dans son roman consacré au *Meurtre de Roger Ackroyd*, s'interroge sur le délire d'interprétation et les rapports entre psychanalyse et récit policier. Rien ne prouve que Sheppard soit le coupable : il n'a pas de mobile. Et pourtant, sûr d'être accusé par Poirot, le docteur se suicide. Ce suicide, conclut l'analyste, pourrait être lu comme « une exécution », fruit du « délire meurtrier » du détective. Dans sa compulsion interprétative, celui-ci a en effet besoin d'un coupable. Le récit caché serait donc celui d'un assassin par interprétation. Le fonctionnement narratif policier appelle et justifie le soupçon, c'est-à-dire qu'il « naturalise » en quelque sorte la paranoïa puisqu'il en efface la dimension arbitraire. Le récit de détection s'indique, inéluctablement, comme investi par la paranoïa, c'est-à-dire par une attitude caractérisée par un délire d'interprétation. Bayard, arrive à la conclusion de l'impossibilité d'une vérité quelconque dans le roman policier. Dans cet univers tous mentent, même le narrateur, et la vérité est relative. Le roman policier est le lieu où des lectures et des interprétations multiples sont possibles.

### **g- Discours xénophobe et raciste**

La dévaluation de l'autre, ou l'altérité négativement conçue, peut être perçue comme servant les besoins idéologiques d'une certaine société et certaines politiques, et non ceux, narratifs, du genre. Agatha Christie, Dorothy Sayers et bien d'autres ont souvent exprimé des opinions politiques que l'on peut aisément qualifier de conservatrices. Cependant, pour Kermode, la xénophobie ou le racisme sont intérieurs au texte lui-même. Frank Kermode, dans une analyse textuelle de 1972, démontre qu'à l'instar du discours national, le racisme n'est pas simplement présent mais inévitable dans la production policière. La vision négative de l'altérité est produite par le récit de détection et reflète un discours social préexistant. La représentation déplaisante de l'étranger est sans doute l'un des traits les plus évidents, parce que les plus constants, du récit de détection, surtout celui des années 1920 et 1930. Dans l'univers romanesque policier, le manoir (ou le village ou le paquebot de luxe) équivaut justement, au cadre d'une identité nationale présentée comme « naturelle », détachée de son infrastructure matérielle, historique. L'occultation de la réalité industrielle moderne sous-entend que toute altérité est théoriquement suspecte parce que formellement exclue. L'altérité suspecte recoupe fort précisément la dimension économique de l'identité nationale européenne. Le récit de détection dit bien ce qu'il veut taire. Nous sommes tenté de dire que ces assertions ne sont pas forcément justes et nous pourrions même les rejeter en bloc car ils remettent en question les idées que nous nous faisons du roman à énigme qui a été notre compagnon de jeunesse mais nous préférons la pondération et dire que les spécialistes qui se sont intéressés à la question



s'appuient sûrement sur un raisonnement solide et des justificatifs valables qui n'ont rien avoir avec notre expérience d'amateur de roman policier ou notre formation de traductologue. Aujourd'hui, il nous semble que le roman à énigme est porteur d'un discours raciste et de xénophobe car nous le soumettons aux règles et normes applicables au XXI<sup>e</sup> tout en oubliant que les valeurs et les mœurs d'aujourd'hui ne sont pas celles du XVIII<sup>e</sup> siècle. Nous disons bien autre temps autres mœurs.

#### **h- Incohérence narrative**

Le roman à énigme prend le temps à rebours et renverse la chronologie contrairement au récit d'aventures dans lequel la narration suit l'ordre des événements, adopte le cours du temps, du prologue au dénouement. Son point de départ n'est autre que le point d'arrivée du roman d'aventures. En remontant le temps, il faut partir de l'enquête pour reconstruire le crime qui est un fait isolé et scandaleux. L'intérêt de l'enquête porte sur le mobile, les circonstances et l'arme du crime. L'histoire de l'enquête, mise en exergue, explique comment le lecteur ou le narrateur en a pris connaissance. L'histoire du crime raconte ce qui s'est effectivement passé. L'enquête prévaut sur le crime. « L'enquête du détective est le nom que prend dans le roman la distribution de l'information. » (A. Peyronie, 1988, p. 129). L'énigme et le mystère en sont les principaux ingrédients. Dans le roman à énigme, ce n'est pas le crime qui est intéressant mais la clarté de l'enquête. Le roman d'énigme se construit donc selon deux mouvements successifs : un mouvement d'ouverture du sens où le nombre des suspects, les

pistes et solutions possibles sont multipliées et un mouvement de fermeture du sens, au cours duquel toutes les solutions sont condamnées au profit d'une seule qui éclaire à rebours l'ensemble des énigmes posées. Le plus souvent, le dévoilement de l'affaire a lieu dans une scène finale où le détective expose les clés de son raisonnement. La solution est inattendue mais logique. En général, le lecteur ressent une certaine frustration, car il a l'impression qu'il avait sous les yeux cette solution et ne l'a pas vue ou reconnue. Cette structure duelle renforce l'affrontement intellectuel (figuré) entre enquêteur et criminel et le jeu intellectuel (postulé) entre auteur et lecteur. Le coupable cache et l'enquêteur tente de découvrir. L'auteur dissimule et le lecteur tente d'élucider. Le roman policier à énigme se veut pur récit d'une pure enquête.

La nouvelle littérature et le système policier de l'état moderne tous deux renversent l'ordre narratif de l'âge classique. La fin (morale) ne justifie plus le récit (des crimes). Le récit (enquête) explique dorénavant la fin (du criminel). Les textes fictionnels renforcent l'approche dissuasive du pouvoir dans l'imaginaire social sous la forme d'un récit d'une investigation aboutissant à la punition du coupable. La stratégie de la dissuasion demande que la narration de l'institution soit marquée du sceau du réel (récit autobiographique du policier). L'enquête doit paraître méthodique. L'aspect méthodique de l'investigation équivaut à une cohérence narrative. L'exigence d'une structuration formelle se pose. L'image d'un système policier infaillible, l'efficacité de son argument dissuasif nécessitent ainsi une logique narrative extrême dans la représentation de l'enquête. Pour l'institution policière la fonction essentielle de sa représentation la plus parfaite

sera remplie par la littérature policière. Les règles classiques du jeu de la détection romanesque articulent la rhétorique de la dissuasion policière. Le contrat de lecture policier lui-même s'inscrit ainsi dans la stratégie de la dissuasion policière. L'invention du genre comme anti-littérature produit un récit impossible. Celle du roman policier comme représentation d'un processus institutionnel aboutit à une proposition contradictoire et celle-ci entraîne le recours à un appareil rhétorique qui définira le savoir et surtout, la réflexion comme *spectacle*. Le récit de détection classique se révélant contradictoire dans la mesure où il aboutit.

## **Chapitre II**

### **Agatha Christie**

#### **1- Capital symbolique**

Agatha Christie est l'un des rares écrivains policiers dont le capital symbolique est aussi élevé. Cachin soutient que les professionnels de l'édition ont pu avec Agatha Christie maintenir pendant près de soixante ans (et encore aujourd'hui) une production extraordinairement élevée et régulière. Elle ajoute qu'à cet égard Agatha Christie constitue un cas unique et exemplaire, non seulement en raison de la quantité de ses écrits mais encore parce que ses éditeurs ont toujours été assurés du succès que ses livres rencontreraient auprès d'un public de lecteurs toujours plus vaste.

Sa période d'écriture la plus prolifique commença vers la fin des années 20. Dans les années 30, elle publia plusieurs romans non policiers ainsi que beaucoup d'autres aventures de Poirot, Marple, le Surintendant Battle, Parker Pyne et Harley Quinn, tout en écrivant encore sous le pseudonyme de Mary Westmacott. Rarement un auteur aura été aussi productif, Agatha Christie écrivant jusqu'à quatre livres en une année. Il lui arrivait de terminer l'écriture d'un roman en six semaines. Dans son autobiographie, elle va jusqu'à se décrire comme une machine à saucisses. Grâce à cette régularité, son éditeur était capable de promettre chaque année « a Christie for Christmas ».

*This professional approach was the key factor to her steady productivity right up to her eightieth birthday. Wherever she happened to be whether it was Baghdad, Brighton, or Banff she churned out « a Christie for Christmas, » which became a familiar jingle in the publishing world (Gwen Robyns, 1978, p. 190).*

En 1951, les lecteurs de l'*Ellery Queen's Magazine* la classèrent parmi les dix plus grands auteurs de romans policiers. En effet, les chiffres de vente de ses romans sont plus qu'éloquents. En 1980, l'UNESCO évaluait à 400 millions le nombre total d'exemplaires vendus, ce qui situait Agatha Christie en troisième position du record des ventes, derrière la Bible et Shakespeare. Aujourd'hui, on avance un nombre de l'ordre de deux milliards. En 1987, la dernière édition de « l'Index translationum », publié par ce même organisme, classe Agatha Christie en deuxième position, derrière Lénine, comme auteur le plus traduit dans le monde avec 216 traductions.

Ses ouvrages sont édités, réédités, en livres de poche, en éditions de luxe, en volumes « omnibus », au point qu'il est bien difficile d'effectuer un décompte réel. Son éditeur anglais disait d'elle qu'elle était sa « cliente la plus rémunératrice ». Ses gains sont loin d'être négligeables. Charles Osborne estimait le revenu annuel de « la femme à qui le crime a le plus rapporté depuis Lucrèce Borgia » à 100 000 livres sterling.

*The annual earnings of Agatha Christie Ltd. (the trust set up in 1955 and owned partly by Booker plc and partly by the daughter, grandson, and great-grandchildren of the author) were reported by the Daily Telegraph of September 16, 1989 as two and one-half million pounds. In April 1989, paperback rights to thirty three of Christie's works until the year 2000 were acquired by Harper & Row for \$9.6 million (Gillian Gill, 1991, préface).*

Il faut dire que ce phénomène éditorial n'est pas le fruit d'un hasard. Il est dû principalement à une écrivaine très assidue, très professionnelle, et qui s'intéressait à l'univers éditorial en accordant un soin particulier à la présentation de ses romans ; elle ne négligeait aucun détail qui puisse contribuer à la mise en valeur de ses ouvrages : titre, illustration, quatrième de couverture... Elle examinait tout avec soin en véritable professionnelle et se mettait en colère quand elle estimait que certaines négligences pouvaient nuire au succès de l'un de ses livres. De la même façon, elle attache de l'importance aux « prière d'insérer » qu'elle préfère écrire elle-même. Elle n'aime pas que le travail soit bâclé. Elle pense que l'on doit respecter le lecteur en lui fournissant un livre soigné. De plus, elle connaît précisément les goûts des lecteurs. Elle estime la bonne longueur d'un roman policier à 350 000 signes. Pour elle, il ne faut pas faire trop long ou trop court. Elle donne des conseils aux écrivains débutants : le seul reproche qu'elle ferait à un écrivain en herbe serait de ne pas avoir calibré son produit en fonction du marché. Elle ajoute que s'il écrit pour son propre compte, c'est différent : il peut faire comme bon lui semble, mais il doit probablement se contenter du seul plaisir d'avoir écrit son œuvre.

Edmund Cork, son agent littéraire, a également joué un rôle primordial dans le succès et la stabilité dont jouissait la romancière sur le plan éditorial. Elle ne tarit pas d'éloges en ce qui le concerne dans son *Autobiographie*. Cork fut pour Agatha Christie l'amie et le conseiller. « Je me plaçai entre ses mains avec un soupir de soulagement. Je sentais qu'un énorme poids avait été retiré de mes

épaules. Ce fut aussi le commencement d'une amitié qui a duré quarante années » (1981, p. 314).

## **2- *Habitus* de l'auteur**

Agatha Christie a toujours soutenu que la raison pour laquelle elle est devenue écrivain tient vraisemblablement à sa difficulté à s'exprimer en public, de même qu'elle a dû renoncer à devenir pianiste ou chanteuse à cause de sa timidité. Mais il est évident que le cadre familial dans lequel elle a évolué étant jeune a considérablement participé à sa formation de futur écrivain. La mère et la sœur, Madge, sont les premières à avoir initié Agatha Christie à la lecture et à l'écriture de nouvelles et de romans. Avec sa mère elle lit Dickens, Walter Scott, Alexander Dumas, etc., et avec sa sœur les aventures de Sherlock Holmes entre autres.

*It was Madge who told me my first Sherlock Holmes story, The Blue Carbuncle, and after that I had always been pestering her for more. The Blue Carbuncle, The Red-Headed League and The Five Orange Pips were definitely my favourites, though I enjoyed all of them* (A. Christie, 1977, p. 126).

Agatha Christie lit durant son enfance énormément, en anglais et en français, toutes les œuvres de Jules Verne par exemple. Outre les initiateurs dont elle s'est toujours réclamée en matière de littérature de mystère (Conan Doyle et Gaston Leroux), la romancière a été très marquée par les romans et contes de May Sinclair, auteur de nombreux récits fantastiques ayant influencé l'écriture des tout premiers textes d'Agatha, réunis sous le titre *The Hound of death (Le Flambeau)* en 1933.

Pendant ses années d'adolescence, Agatha Christie entretient sa passion de lecture et continue de lire tout ce qu'elle trouve. Elle aurait même lu Belloc Lowndes et F. Howel Evans dont elle se serait inspirée pour le personnage d'Hercule Poirot. Quand on lui demandait d'où elle tirait son personnage, Agatha Christie répondait qu'elle s'était inspirée des réfugiés belges qui vivaient dans une paroisse voisine après la Grande Guerre. « Il aurait un nom qui sonne bien, dans le genre de celui de Sherlock Holmes et de ses proches. Pourquoi ne pas appeler mon petit homme Hercule ? » raconte Agatha Christie dans son autobiographie (1981, p. 252). « Quant à Poirot, y admet-elle, je ne sais comment je l'ai trouvé : dans ma tête, dans un journal, au cours d'une lecture... Quoi qu'il en soit, Hercule Poirot sonnait bien... et j'étais débarrassée d'un gros souci. » (1981, p. 252). Les réminiscences d'anciennes lectures ont peut-être joué un rôle dans la genèse d'Hercule Poirot. Rien cependant ne permet de l'affirmer avec certitude.

Elle se met aussi à écrire. Sa mère écrit, sa sœur écrit, et a même été publiée, et il semble normal qu'Agatha aussi écrive, même si elle n'a pas les qualités de Madge l'intellectuelle de la famille. Derrière cette façade conventionnelle, une personnalité plus originale se détache et le désir de surpasser sa sœur a peut-être joué un rôle dans la carrière d'écrivain d'Agatha Christie.

Elle commence par des poèmes, puis sa mère l'incite à écrire « une histoire ». Sa première nouvelle s'intitule *La Maison de beauté* ; comme elle le dit elle-même, ce n'est pas un chef-d'œuvre, mais il y a là quelques promesses. Elle écrit ensuite un roman *Neige sur le désert* et a alors la chance de recevoir les critiques - constructives ! - d'un voisin écrivain : Eden Philpotts. Il lui dit que



certaines choses qu'elle avait écrites sont intéressantes, qu'elle avait le sens des dialogues, qu'elle devrait s'en tenir aux dialogues gais et naturels. Il lui conseilla d'essayer de supprimer toute moralisation dans ses romans.

Agatha prend ainsi l'habitude d'écrire des nouvelles. Mais le véritable début de sa carrière d'écrivain de romans policiers, Agatha Christie le date elle-même du défi que lui avait lancé Madge :

- Je ne crois pas que tu en serais capable, répondit Madge, c'est très difficile à imaginer. J'y ai réfléchi.
- J'aimerais quand même essayer.
- Eh bien je parie que tu n'y arriveras pas ! (A. Christie, 1981, p. 208)

Agatha Christie continuait à lire pour le plaisir d'abord et pour être informée des publications policières. En vraie professionnelle, elle s'intéressait à l'univers éditorial et avait à cœur le succès de ses romans. En réponse à la question : « Les auteurs de romans de détection lisent-ils les œuvres de leurs confrères ? » elle répondit par l'affirmation en disant :

Il est évident qu'ils aiment ce genre d'histoires, sinon ils ne prendraient pas la peine d'en écrire et en écrire représente un réel travail et parce qu'ils doivent absolument savoir ce qu'on écrit dans ce domaine s'ils veulent éviter la répétition [...] on peut écrire deux fois la même histoire sentimentale, ou même six fois, ce qui ne posera aucun problème particulier. Mais deux auteurs ayant la même idée géniale en matière de meurtre amèneront fatalement les lecteurs à se plaindre (A. Christie, 1981, p. 413).

Elle écrivait beaucoup à ses débuts, deux à trois livres par an, même si elle ne se considérait toujours pas comme un auteur. Ses activités littéraires de l'époque restent étrangement vagues dans son souvenir. Elle ne croit pas que, même à ce moment-là, elle se soit considérée comme un véritable auteur. Elle écrivait des

romans, des nouvelles, qui étaient publiés, et elle commençait à s'accoutumer au fait qu'elle pouvait compter sur cette activité comme source régulière de revenus.

Elle soutient que le bon côté de l'écriture à cette époque était qu'elle pouvait directement la traduire en argent. Si elle décidait d'écrire une nouvelle, elle savait qu'elle lui rapporterait environ 60 livres sterling. Cela augmentait largement son rendement.

Mais Agatha Christie n'a pas cessé de se considérer comme écrivain amateur. « J'étais l'amateur au sens strict du terme. J'écrivais pour le plaisir ». (1981, p. 426) Quand elle remplissait un formulaire et qu'elle en arrivait à la rubrique « activité professionnelle », elle répondait automatiquement par l'expression consacrée « femme marié ».

J'étais une femme marié. C'était mon statut et mon occupation. [...] j'écrivais des livres. Je ne considérais pas mes activités en leur donnant le titre pompeux de « carrière ». J'aurais trouvé cela ridicule (1981, p. 426).

Agatha Christie n'avait pas l'ambition de rivaliser avec ses contemporains ou d'avoir son propre style, mais il n'en demeure pas moins qu'elle était loin d'être un écrivain amateur. « *Like all professionals she certainly had monetary gains in mind but here she was in good company as it was Dr. Johnson who said "No man" but a blockhead ever wrote, except for money* » (G. Robyns, 1978, p. 190). Elle était consciente de ses qualités et de ses limites. En fait, Agatha Christie n'a jamais cherché à produire des œuvres littéraires de grande qualité, son objectif essentiel était la construction d'une énigme cohérente et originale. « *It was Christie's great strength that she never forgot that she was an entertainer, never*

*pretended to be anything other than a popular write.* » (R. Barnard, 1990, p. 128).

Elle avait décidé depuis fort longtemps qu'elle ne maniait pas la langue de Shakespeare à la manière des écrivains qu'elle admirait et avait renoncé à avoir « un » style. Dans son autobiographie, elle écrit qu'il n'est pas bon de se prendre dès le départ pour un génie-né. Les écrivains sont des artisans, les artisans d'un commerce fort honorable. Il faut qu'ils en apprennent les techniques, et là, dans le cadre de ce commerce, ils pourront appliquer leurs propres idées créatrices tout en se soumettant à la discipline de la forme... Ils admirent toujours certains auteurs, regrettent peut-être de ne pouvoir écrire comme eux, mais savent pertinemment que cela leur est impossible : ils ont appris l'humilité littéraire. Elle ajoute que, si elle avait la plume d'Elizabeth Bowen, de Muriel Spark ou de Graham Greene, elle bondirait de joie, mais ce n'est pas le cas, et il ne lui viendrait jamais à l'idée d'essayer de les imiter, car elle a appris qu'elle est elle, qu'elle arrive à faire les choses qu'elle peut faire, mais pas celles qu'elle voudrait faire. Elle cite la Bible pour corroborer ses propos : « Qui, par son seul désir, a jamais pu ajouter un pouce à sa stature ? »

Malgré son humilité et sa modestie, elle n'a pas été épargnée par certains de ses confrères qui n'hésitaient pas à la critiquer et à la dénigrer ouvertement. Mais le plus acerbe est sûrement Raymond Chandler. Il n'y va pas de main morte. Il estime qu'écrire pour des gens comme Stanley Gardner ou Agatha Christie est synonyme de routine. C'est pourquoi ils peuvent continuer interminablement. Il va encore plus loin et n'hésite pas de dire que, pour eux, c'est une affaire commerciale alors que, pour lui, écrire, c'est un art (Aufort 2005, p. 133).

Il s'en prend même aux lecteurs peu cultivés. Il leur reproche de ne pas comprendre la langue de l'art qu'il défend. Aussi demande-t-il d'essayer autant que possible de ne pas le mêler, dans l'esprit des gens, à ces fabricants habiles et creux du genre Marsh, Stout, Christie et compagnie (Aufort 2005, p. 133). Boileau et Narcejac jettent carrément le discrédit sur l'ensemble du roman à énigme. L'ennui guette le lecteur, disent-ils. La province anglaise, avec ses brouillards, ses châteaux historiques, ses secrets de famille, ses douairières sans cesse occupées à remanier leur testament, ses colonels fatigués, ses notaires à la Dickens et ses policiers tatillons, est devenu quelque chose de suranné, de faux et d'irritant. Les personnages ne sont que des caractères, comme on disait jadis, et les caractères ne sont, finalement, que des manies et des idées fixes. À aucun moment, le lecteur n'entre dans le jeu. Il voit défiler devant lui des individus qui dissimulent tant bien que mal de pauvres passions dont chacune porte une étiquette : avarice, jalousie, rancune, volonté de puissance, etc. Et ces passions, disposées dans le récit comme des rouages, mises en place pour fonctionner d'une certaine manière, ne produisent aucune chaleur, ne communiquent aucune excitation (Aufort 2005, p. 133).

Quoi qu'ils disent, cela n'a pas empêché Agatha Christie d'inspirer divers auteurs, certains ont cherché à l'imiter sans réserve. Christopher Carter a même intitulé une des enquêtes de son détective, lord Percival Kilvanock, équivalent d'Hercule Poirot, *le Dernier crime d'Agatha Christie*. Agatha Christie a influencé même des auteurs de romans autres que policiers. *Le Napoli express* de Randall Garrett, ouvrage de science-fiction, est ainsi une interprétation du *Crime de l'Orient Express*. Borges a manifestement été inspiré par Agatha Christie à diverses

reprises : *La Mort et la boussole* reprend la thématique d'*ABC contre Poirot*, *L'Homme au coin du mur rose*, l'idée du narrateur assassin du *Meurtre de Roger Ackroyd*. Mary Roberts Rinehart, Ruth Rendell, Patricia Cornwell, Mary Higgins Clark, Elisabeth George, Fred Vargas ont poursuivi en quelque façon dans ses traces. Agatha Christie a indéniablement popularisé la littérature policière de même qu'elle a contribué à son renouvellement.

### **3- *Illusio* du roman chrétien**

Agatha Christie a su tirer le meilleur profit de ses dispositions, de ses aptitudes et de son talent. Elle a instauré les règles classiques, théâtrales, du roman policier, du meurtre initial à l'enquête en lieu clos, jusqu'au dénouement dévoilé par la rigueur du raisonnement. Chacun de ses romans obéit à un cérémonial bien précis. Le meurtre (ou le délit), l'enquête, puis le dénouement durant lequel Poirot ou son équivalent expose les rouages des événements devant une assistance composée de tous les personnages. Elle a su mêler une intrigue complexe à une machination adroite et à une solution toujours inattendue et habile tout en donnant une multitude d'indices dont il faut ôter les leurres (Murch, 1958, pp. 219-220). Agatha Christie a présenté le crime sous un nouvel aspect. Il est un fait expliqué aussi bien par la personnalité de la victime que de l'assassin. La recherche de mobiles, plus que d'indices, du pourquoi autant que du comment sont le chemin qui mène à la solution. Les rôles d'auteur, de lecteur, de détective, de victime et de meurtrier sont étroitement liés et toujours susceptibles de permuter. En l'absence de tout indice matériel, la résolution de l'énigme ne peut se faire que

par une recherche purement intellectuelle. Le coupable ne peut être démasqué qu'au terme d'une investigation, souvent psychologique, des antécédents de la victime et plus généralement du crime. L'écriture chez Agatha Christie, sur le plan de l'organisation de l'anecdote et sur celui de l'agencement textuel, est immédiatement conçue en fonction du déchiffrement qui le suivra. C'est une écriture essentiellement pragmatique. Il y a toujours pensée de l'effet à produire. Les indices sont disposés de manière à pouvoir être décelés. Le référent de l'enquête n'est jamais chez elle le réel dans son irréductible profusion, mais bien le texte, c'est-à-dire l'ensemble des événements relatés. « Agatha Christie domestiqua le meurtre plus qu'aucun autre auteur, elle le réduit à un simple fascinant jeu d'échec ou un satisfaisant puzzle de mots » (G. Robyns, 1978, p. 4).

Contrairement à Dorothy L. Sayers qui offrait un cadre théorique et critique au genre par l'entremise des différentes préfaces qu'elle signa, participant à la codification du « whodunit », Agatha Christie généralisait dans sa production romanesque un resserrement du cadre spatio-temporel et du nombre de personnages ainsi qu'une amplification des indices, alibis et fausses pistes. Il s'agit pour le lecteur de relever attentivement le moindre indice afin de découvrir la clef de l'énigme avant le dénouement. Le lecteur se transforme, le temps d'un roman, en détective. Il doit faire preuve d'un sens aigu d'observation et de déduction. Au cours d'une interview accordée au correspondant d'un grand journal italien, au lendemain de la présentation d'une de ses pièces *Témoin pour l'accusation*, Agatha Christie affirma en toute honnêteté que c'est sous les yeux mêmes du

lecteur qu'elle noue les fils d'une intrigue singulièrement compliquée et enchevêtrée en lui tendant sciemment des pièges ( S. Radine, 1960, pp. 29-30).

*Agatha Christie's ingenuity, however, had always been verbal and visual rather than mechanical and scientific, and she responded to the idea that the detective puzzle was worn out by inventing new and still more dazzling conjuring tricks* (Keating, 1977, p. 37).

Agatha Christie, selon Combes (Aufort, 2005, p. 82), se donne un contrat d'écriture : le secret du récit devra transparaître au travers de détails soigneusement choisis qui le laisseront poindre sans le trahir. Dès le départ, en effet, elle va jouer avec les habitudes des lecteurs et pour cela disposer habilement au cours de son récit, non seulement des indices qui « glissent sous le regard sans laisser de souvenir dans la mémoire », mais aussi des leurres « ostensibles et mensongers [qui] ont pour tâche d'ouvrir de fausses pistes » (Aufort, 2005, p. 82).

*One of the main weapons in Christie's armory of deception is her supreme skill in diverting the reader's attention from the matter of real importance by focusing his attention on some irrelevancy elsewhere* (R. Barnard, 1990, p. 75).

Agatha Christie n'est pas la seule, ni même la première à avoir envisagé à jalonner son texte d'indices et de leurres destinés à tromper le lecteur. « Avant elle, Austin Freeman avait eu l'ambition de diriger les parcours interprétatifs de ses lecteurs » (Aufort, 2005, p. 83). Cependant, Agatha Christie a largement évincé son prédécesseur dont les stratagèmes étaient fort simples. Selon Combes (Aufort, 2005, p. 83), si Freeman met au point un contrat amical de lecture, Agatha Christie, elle, va activer la notion d'antagonisme entre auteur et lecteur. Contrairement à Freeman qui cherchait à instruire le lecteur, elle met au point des stratégies sans cesse renouvelées qui lui permettent de toujours devancer le lecteur. Agatha

Christie va la première utiliser pleinement tous les moyens mis à sa disposition pour dérouter le lecteur. Aucun écrivain auparavant, ni Poe, ni Doyle, ni Gaboriau, n'a comme elle employé cette écriture indicielle. Combes fait remarquer que, dans les romans christiens, le désir de lire devient garant de l'échec : on pourrait trouver la solution mais on ne la trouve jamais - ou presque. La déroute est programmée. Agatha Christie délaissa les méthodes de ses prédécesseurs, tels les mystères des chambres closes de John Dickson Carr ou les indices matériels au profit de leurres visuels ou verbaux (Aufort, 2005, p. 84). Mais, il y a peu de chance de trouver la solution de l'énigme car elle fait tout pour induire en erreur et désorienter.

Agatha Christie n'hésitait pas à s'écarter des voies habituelles. L'exemple le plus remarquable et le plus extrême qu'elle en donna fut *le Meurtre de Roger Ackroyd* (1926), où elle opère une curieuse inversion des rôles par rapport aux habitudes du genre, puisque le meurtrier se révèle finalement être le narrateur lui-même : il y a dissimulation par narrateur interposé (Claude Aziza, 2003, p. 65).

Elle ne s'arrête pas là, dans *Poirot quitte la scène*, roman écrit en 1946 mais conservé dans un coffre-fort de banque, publié après le décès de l'auteur, le dénouement est des plus inattendus. Elle fera du détective le criminel. Elle transgresse outrageusement les 20 règles, énoncées par S.S. Van Dine en 1928, auxquelles doit se conformer, selon lui, tout auteur de romans policiers qui se respecte. Tzvetan Todorov les a résumées en 8 points :

1- le roman doit avoir au plus un détective et un coupable, et au moins, une victime, un cadavre;



2- le coupable ne doit pas être un criminel professionnel, ne doit pas être le détective, doit tuer pour des raisons personnelles;

3- l'amour n'a pas de place dans le roman policier;

4- le coupable doit jouir d'une certaine importance :

a) dans la vie : ne pas être un valet ou une femme de chambre ;

b) dans le livre : être un des personnages principaux;

5- tout doit s'expliquer d'une façon rationnelle ; le fantastique n'y est pas admis;

6- il n'y a pas de place pour des descriptions ni pour des analyses psychologiques;

7- il faut se conformer à l'homologie suivante, quant aux renseignements sur l'histoire :

. auteur et lecteur = des observateurs indépendants

. coupable et détective = tous deux fortement impliqués dans l'histoire du crime.

8- il faut éviter les situations et les solutions banales (Van Dine en énumère dix).

Les transgressions et le non-respect des règles, dont ne s'embarrassait pas Agatha Christie, lui ont permis de faire preuve d'une grande inventivité en introduisant des innovations dans les principaux coups de la « *murder-party* » : l'identité du criminel, de la victime, du détective, les variations sur le lieu et le moment du crime, etc. Elle s'ingénie à trouver les combinaisons les plus inimaginables pour induire en erreur, surprendre et prendre au dépourvu le lecteur.

Ces quelques exemples en sont les illustrations :

- décalage camouflé de l'action dans le temps : *Mort sur le Nil*;

- le crime collectif : on cherche un coupable alors que les indices en désignent plusieurs : *le Crime de l'Orient-express*;
- le crime gratuit commis pour camoufler les mobiles d'un autre crime :  
*ABC contre Poirot*;
- série de meurtres commis par un faux mort : *Dix Petits Nègres*;
- récit écrit par le meurtrier lui-même : *Le Meurtre de Roger Accord*;
- détective criminel : *Poirot quitte la scène*;
- erreur initiale délibérée ou non sur l'identité du personnage principal :  
*Les Indiscrétions de Poirot*.

À ces variations combinatoires visant à écrire des romans aussi différents que possibles, à partir d'un matériau restreint, Agatha Christie avait secrètement la volonté, l'ambition et le désir de construire l'ensemble des ouvrages comme une totalité. Benoît Peeters déduit que le rêve d'Agatha Christie semble avoir été d'écrire le grand récit de tous les crimes et de toutes les enquêtes possibles, un livre immense, précisément architecturé, qui contiendrait comme ses chapitres tous les romans qu'elle publia et serait l'exploration systématique de l'espace de l'énigme en même temps que son épuisement. Les deux derniers livres d'Agatha Christie *Hercule Poirot quitte la scène* et *la Dernière énigme* corroborent bien cette hypothèse. L'un et l'autre sont la fiction d'un retour. Dans *Poirot quitte la scène* le détective revient avec Hastings dans la maison de *la Mystérieuse Affaire de Styles*, le premier roman d'Agatha Christie. Benoît Peeters fait remarquer avec raison que le livre entier ne cesse d'insister sur ce retour par lequel le cercle de

l'œuvre peut se boucler, enserrant, en certains de ses méandres, la vie et la mort de celle qui lui donna naissance et finit par s'y ensevelir.

De par son éducation victorienne et le monde bourgeois qu'elle connaît bien et qu'elle a souvent choisi pour ses romans, Agatha Christie s'est souvent vue taxée à tort de conservatrice, de sexiste et de raciste par ses contemporains. Mais, en réalité, Agatha Christie ne s'est pas encombrée de velléités expressives, de quelque chose à dire, à communiquer ou d'une recherche de représentation du monde, de la vie. Elle a pris ses distances par rapport à l'idéologie et aux préjugés qui prévalaient à son époque et dans sa classe.

*Just like everyone else, Christie was the product of a specific time and place, and she was certainly no revolutionary thinker. Nonetheless, Christie was significantly less enslaved by the ideology and structural prejudices of her culture, time, and class than such contemporaries as John Buchan, John Dickson Carr, E. C. Bentley, R. Austin, Freeman, William Mole, Margery Allingham and Dorothy L. Sayers. The racism, the classism, the sexism that make the huge majority of popular novels written in the thirties and forties unreadable today are relatively unimportant in Christie's work, Christie was unusual in the deep cynicism she felt toward organized politics and political ideology of all kinds. This cynicism is at the heart of her delight in upsetting the reader's preconceptions and in confounding established scenarios (Gillian Gill, 1991, p. 8).*

Son non-conformisme a permis aux histoires du roman à énigme anglais de se déplacer de la ville bruyante et inquiétante aux endroits reculés, isolés dont la tranquillité, la simplicité et l'ordre divin n'ont pas été perturbés par l'industrialisation mais par le crime. Un univers à l'abri des préoccupations du monde urbain où rien ne détourne l'attention et la concentration de la résolution de l'énigme (R. Barnard, 1990, p. 43).

Un univers où se côtoient deux mondes : celui de la bourgeoisie et celui des agriculteurs et des domestiques. Dans ses romans, elle met l'accent plus sur les similitudes et les valeurs communes et universelles que partagent les individus que sur les différences et les divergences qui les séparent. Ses livres reflètent la curiosité humaine, le désir de pénétrer les secrets qui entourent la vie de nos semblables. Elle écrit ce que les gens simples aiment lire.

*Agatha Christie wrote about the generally accepted image of England so that Americans and people all over the world were delighted and in a way I really think was one of her secret. She handled her stock responses superbly. She, being an ordinary person, thought in these terms and therefore produced books, which ordinary people all over the world like and want to read (Gwen Robyns, 1978, pp. 183-184).*

Chez Agatha Christie, le meurtre n'est pas représenté comme un fait exceptionnel, mais comme une crise spasmodique dans un monde familier qui révèle par là sa vraie nature.

*And she brought murder into the home, where it belonged, seeing the murderous glint in the eye of the self-effacing Bank-clerk, the homicidal madness in the flutterings of the genteel lady companion. Chandler saw evil in the social organisms of which we are part ; Christie saw it in our wives, our friends, the quiet circle of which we are a part. And perhaps thereby she made us sense it in ourselves (R. Barnard, 1990, p. 133).*

Dans ce monde familier, tous les personnages peuvent être suspectés, des lords aux domestiques. Toute personne peut devenir assassin. Depuis *le Meurtre de Roger Ackroyd*, le lecteur s'attend à être leurré, dupé, mystifié, dérouté. Bien que le lecteur de romans policiers soit un lecteur incrédule, soupçonneux d'un soupçon très spécial, il ne peut s'empêcher d'être pris au dépourvu par la romancière.

*From The Murder of Roger Ackroyd onwards, Agatha Christie's readers knew what to expect, or rather knew that they would never know what to expect. And it is this quality of unexpectedness, which makes Mrs Christie unique among crime writers. Dorothy L. Sayers writes more elegantly but also, at times, more ploddingly. Her stories do not move quickly. Ngaio Marsh is in the Christie tradition but can get bogged down in endless interviews with suspects. Patricia Wentworth is pastiche Christie and her villains can usually be guessed. After the trick Christie played on her public in Roger Ackroyd (though some of those who remembered The Man in the Brown Suit ought perhaps not to have been taken in), clearly there were no holds barred. It is this realization that no one, absolutely no one, is exempt from suspicion in an Agatha Christie novel that makes reading the finest ones such a delight. Here she will kill off all the characters, there she will make virtually everyone the murderer [...] (Charles Osborne, 1982, p. 69).*

Agatha Christie n'est certainement pas un écrivain réaliste : les lois qui gouvernent ses romans n'ont rien à avoir avec celles qui président à l'organisation du réel. Ce sont les lois propres au texte. Ce sont les lois mêmes du texte, celles de l'écriture et de la lecture. L'acte d'écrire prolongeant la rêverie diurne lui apparaît comme une sorte de suite naturelle à des dispositions profondes. Le secret du charme qu'Agatha Christie n'avait pas su déployer lorsqu'elle était une petite fille lente et silencieuse, elle le trouva et sut l'étendre au succès que l'on connaît grâce à sa transposition dans l'écriture. Bien qu'elle fût une femme très observatrice, elle essaya, en tant que romancière, de créer des correctifs fictionnels pour son univers secret de fantaisie plutôt que d'offrir un miroir de son époque et sa classe sociale (Gillian Gill, 1991, p. 7).

Agatha Christie permet au lecteur de vaincre son inhibition par rapport à la dimension de l'énigmatique et de retrouver l'attitude spontanée de l'enfant curieux

et excité par le processus même de la découverte. Un fonds fantasmatique infantile à peine travesti est transposé en langage adulte. Comme dans l'enfance, le concret et le fantastique se superposent et se mélangent dans des textes qui joignent au talent descriptif l'invéraisemblance totale des intrigues. La répétitivité des situations et des personnages, qui rapproche finalement tous ses romans des ritournelles qui en résument la quintessence, est le trait infantile le plus caractéristique. Les lecteurs d'Agatha Christie sont comme les enfants qui ne se lassent pas d'entendre à nouveau la même histoire, même si les adultes qu'ils sont devenus attendent aussi quelques variantes pour pouvoir retrouver le connu avec plaisir. C'est la cruauté narcissique du criminel qui est inlassablement montré. Agatha Christie, au lieu d'étudier cette cruauté primitive et infantile, s'entend à l'éveiller chez ses lecteurs, à qui elle l'offre en prime du plaisir de leur lecture. Répondant au besoin du lecteur de faire revivre en lui des vieilles peurs que l'âge n'a pas éteintes tout en jouissant de pouvoir les éprouver en toute sécurité, l'auteur crée une littérature de l'intime à l'intérieur de laquelle le lecteur a d'autant plus envie de s'immerger qu'il est sûr de ne pas s'y ennuyer puisque c'est de là même que jaillira le crime, non pas sous une forme horrible, mais comme un trouble suffisant pour exciter l'imagination, mettre en œuvre la capacité d'investigation et créer le léger frisson qui assure la poursuite de l'investissement.

Freud explique, dans *la Création littéraire et le rêve éveillé*, que les fantasmes décrits par les créateurs littéraires peuvent être source de jouissance pour des lecteurs qui ne seraient que dégoûtés ou indifférents s'ils les rencontraient autrement que par le biais de l'œuvre en raison de la diversion que crée « le

bénéfice de plaisir purement formel » qui nous permet de « soulager notre âme de certaines tensions », c'est-à-dire de donner libre cours à une fantasmatisation habituellement refoulée (De Mijolla-Mellor, 1995, p. 200).

*[...] no matter how many murders may take place, you are essentially in never-never land. To paraphrase Forster, with reality all round you, you can close your eyes to it for a little while. And to do this, believe, is psychologically healthy. It gives one a breathing space, a respite, a rest. When reality has once again to be coped with, we cope with it all the better for the break (H.R.F. Keating, 1977, p. 48).*

La lecture du texte ci-après, écrit en mars 1932 pour le numéro deux de la revue trimestrielle Club des Masques est la meilleure façon de clore ce chapitre consacré à la romancière. Sous le titre de « Confidences aux lecteurs du Club des Masques », elle écrit que, dans son enfance, elle était poète. Elle lisait beaucoup de romans policiers, mais elle n'avait pas du tout l'idée d'en écrire. Ses auteurs favoris étaient Conan Doyle et Gaboriau. Les aventures de Sherlock Holmes et de M. Lecoq l'enthousiasmaient, mais son amour pour la musique dominait sa vie et elle était bien loin de se douter qu'elle se lancerait un jour dans la littérature. À l'âge de seize ans, elle vint à Paris pour perfectionner ses études de piano et de chant. La vie de cette ville l'enchantait. Elle parlait bien le français, mais elle éprouvait de très grandes difficultés à l'écrire. L'orthographe était sa bête noire. Son rêve était de chanter à l'Opéra, mais sa voix était trop grêle pour une si vaste salle, et du reste elle n'a jamais pu vaincre une timidité nerveuse qui lui ôtait tous ses moyens dès qu'elle paraissait en public. Elle se mit alors à écrire des histoires très tristes sur les malheureux et des histoires de fantômes. Ses amis

l'encourageaient, lui prédisant une belle carrière littéraire, mais évidemment elle ne vendait pas un seul de ses contes. Pendant la guerre, elle discutait un jour avec une de ses amies des difficultés que présentent la conception et la réalisation d'un roman policier. Elle eut tout à coup l'intuition et la certitude qu'elle pourrait en écrire un, tenir le lecteur en haleine en lui donnant tous les éléments du problème, égarer ses soupçons, pour ne lui livrer le coupable qu'à la fin. C'est pour tenir cette gageure qu'elle écrit *la Mystérieuse Affaire de Styles*. Elle trouva aussitôt un éditeur et depuis lors elle est restée fidèle au roman policier. Elle estime qu'il est très captivant d'écrire un roman policier. C'est aussi ingénieux et compliqué que de construire un puzzle. Tout doit s'enchaîner logiquement. Tout doit cadrer. Le secret de fabrication consiste en deux mots à choisir le coupable, à se mettre dans sa peau, à décider des moyens qui permettent le mieux de masquer sa culpabilité. Ensuite, ayant fait le plan, l'exposé est recommencé par le commencement en se plaçant du point de vue du spectateur. Elle soutient que, dans l'ensemble de son œuvre, elle a été fidèle à Hercule Poirot, son petit détective belge. Mais, de temps en temps, elle éprouve le besoin de se débarrasser de sa personnalité trop marquante et d'écrire un roman où il n'intervient pas. Son ordre, sa méthode, sa vanité et son irritante habitude d'avoir toujours raison la fatiguent parfois et elle ressent la nécessité de lui faire une infidélité. Cette petite incartade la repose du roman policier classique dont il est le type vivant.



## Chapitre III

### Corpus à l'étude : *The Murder of Roger Ackroyd*

#### 1- Présentation du corpus

Par la publication du roman *The Murder of Roger Ackroyd* en 1926, Agatha Christie entame une relation éditoriale avec Collins qui durera cinquante ans avec plus de cinquante romans. Son capital symbolique ne cessera, depuis, d'augmenter. Quand l'agent littéraire Hughes Massie est entré en contact avec Sir Godfrey Collins et son directeur éditorial F. T. Smith, qui avaient déjà publié des romans policiers de Freeman Wills Crofts, G. D. H. Cole, Philip Macdonald et autres, Agatha Christie était sous contrat avec John Lane (Bodley Head). Collins fut tellement enchanté par le manuscrit du *Meurtre de Roger Ackroyd* qu'il signa le 27 janvier 1924 un contrat pour trois livres d'Agatha Christie. Sans doute pensait-il que le jeu valait la chandelle.

Pour Agatha Christie, c'est vraiment le début de la célébrité. Elle est propulsée au sommet de sa carrière et ses livres se traduisent et se vendent bien. *Le Meurtre de Roger Ackroyd* fut édité la première fois à 55 000 exemplaires. Aujourd'hui, des millions d'exemplaires en ont été vendus. En Amérique, les romans d'Agatha Christie ont été dès le début publiés par Dodd, Mead.

*It was not (The Murder of Roger Ackroyd) Agatha Christie's first novel, but it was the one which made her name, for the audacious ingenuity of its ending had critics and public divided on the issue of was it fair? (H.R.F. Keating, 1977, p. 13).*

La publication de *The Murder of Roger Ackroyd* a provoqué des réactions qui oscillaient entre l'admiration et le scandale. Il faut dire que *l'illusio* du roman consistait dans son originalité et sa transgression des règles régissant le champ du roman à énigme. Certains y voyaient un coup de génie, mais la plupart des critiques et des lecteurs considéraient le recours choisi par Agatha Christie comme une tricherie.

*It is difficult to recapture today of outcry that greeted The Murder of Roger Ackroyd and its unprecedented and unguessable solution. Arguments raged, friends fell out, and the newspaper columns vied with each other in giving the book gratifying publicity. The air was rent with cries of 'foul', 'unfair', and 'cheat', enunciated with a degree of passion, which only a nation of sportsmen can muster (R. Barnard, 1990, p. 44).*

Même certains de ses confrères, auteurs de romans policiers, pensaient qu'elle n'avait pas joué franc jeu. Gladys Mitchell, contemporaine de Christie, membre de *Detection Club* et auteur de plus de soixante romans policiers se rappelle :

*I could have foamed at the mouth when I read Roger Ackroyd. I thought well of all the unfair things, and you know the only point it turned on was that there were ten minutes in the story unaccounted for. It comes very early on in the book when the narrator says: The letter had been brought in at twenty minutes to nine. It was just on ten minutes to nine when I left him, the letter still unread. I hesitated with my hand on the door handle, looking back and wondering if there was anything I had left undone. I could think of nothing (Gwen Robyns, 1978, p. 57).*

Bien que Dorothy L. Sayers défendît Agatha Christie en public en disant « *Fair! And Fooled you [...]* It's the reader's business to suspect everybody »,

certaines membres éminents du *Detection Club* ne pouvaient s'empêcher de penser qu'en privé Dorothy L. Sayers sentait qu'Agatha Christie avait transgressé le code déontologique régissant le roman policier.

*"I'm perfectly certain that Dorothy couldn't stand Agatha," Gladys Mitchell remembers, "but I have anything to go on. I couldn't produce chapter and verse as it is only a feeling I have. Dorothy would not have approved of the technique of The Murder of Roger Ackroyd"* (Gwen Robyns, 1978, p. 57).

Ernest Dudley, créateur du Dr Morelle et de la célèbre série télévisée qui passait à la BBC dans les années cinquante *Armchair Detective*, est très critique : « *What she did was unethical. It's a damned awful cheat.* » Chandler y voit « un viol de la règle narrative ». Les dénonciations, protestations et les cris d'indignation fusaient de toutes parts : « *She has cheated [...], she has broken the Detection Club rules [...], she hasn't played fair* », « *Tasteless, unforgivable let-down by a writer we had grown to admire* » (*Daily Sketch*). Agatha Christie s'est toujours défendue d'avoir rompu les règles. Dans son autobiographie, elle exhorte ceux qui prétendent que *Le Meurtre de Roger Ackroyd* est une tricherie à le lire avec attention et ils verront qu'ils se trompent. Une phrase ambiguë permet de dissimuler les inévitables sauts dans le temps. Quant au Dr Sheppard, il éprouve un malin plaisir à n'écrire que la vérité : pas toute la vérité, mais la vérité tout de même (A. Christie, 1981, pp. 352-353).

Comme dans tous ses romans, elle cherche à respecter au mieux le double impératif qu'elle s'est imposé : « cacher le coupable le mieux possible et disposer

les signes de sa culpabilité ». Dans un entretien avec Francis Wyndham in 1966, elle explique :

*I have a certain amount of rules. No false words must be uttered by me. To write 'Mrs Armstrong walked home wondering who had committed the murder' would be unfair if she had done it herself. But it's not unfair to leave things out. In Roger Ackroyd [...] there's lack of explanation there, but no false statement. Whoever my villain is, it has to be someone I feel could do the murder (Robyns, 1978, p. 57).*

Elle raconte, dans son *Autobiographie*, que l'intrigue très particulière du *Meurtre de Roger Ackroyd*, où le meurtrier n'est autre que le narrateur, lui avait été suggérée par son beau-frère, James Watt, qui voulait un Watson coupable et par un courrier de presse d'un conseiller plus inattendu, lord Louis Mountbatten qui lui conseillait d'écrire une histoire à la première personne racontée par celui qui serait le meurtrier. « *Le Meurtre de Roger Ackroyd* fut de loin mon plus grand succès jusqu'à ce jour. En fait, on en parle et on le cite toujours. Là, elle avait trouvé une bonne formule... » (Autobiographie, 1981). Agatha Christie sut tirer parti de cette ingénieuse suggestion pour écrire ce que Jacques Baudou appelle l'une des fictions les plus perverses de la littérature policière. Quoi qu'il en soit, Agatha Christie était certainement convaincue que l'idée méritait d'être exploitée pour s'y engager et s'investir.

Comment interpréter autrement les propos de la romancière:

*I thought it was a good idea, and considered it for a long time. It had enormous difficulties, of course. My mind boggled at the thought of Hastings murdering anybody, and it was anyway going to be difficult to do it in such a way that it would not be cheating. Of course, a lot of people say that The Murder of Roger Ackroyd is cheating; but if they read it carefully they will see that they are*

*wrong. Such little lapses of time as there have to be a nicely concealed in an ambiguous sentence, and Dr Sheppard, in writing it down, took great pleasure himself in writing nothing but the truth, though not the whole truth (A. Christie, 1977, p. 342).*

Lord Mountbatten explique comment il a suggéré l'idée du narrateur assassin et réfute toute idée de tricherie.

*Basically my idea was a murder story based on the Sherlock Holmes-Watson relationship, which of course is Poirot and Hastings. The plot device was that the narrator of the story turned out to be the murderer, which had not been done before until I suggested it in 1924. I did not keep copies of my letters in those days but from memory I wanted her to use Hastings and said he'd have to keep the story going in the way that Watson does because he is keeping a running account of things which Poirot sees each day. He has to write it managing to include the incriminating clues without Poirot noticing. I told her to test her skill, what of course she did.*

*[...] It has been said more than once that in taking my plot and working it out as she did Agatha Christie cheated but I don't think she did (Gwen Robyns, 1978, pp. 55-56).*

Le lecteur est dérouté et ne soupçonne pas le Dr Sheppard, qualifié par Combes (Auffort. 2005, p. 80) de « narrateur scandaleux, de premier narrateur assassin de roman policier pour des raisons qui lui ont échappé à première vue, absorbé qu'il était par la lecture du récit, et qui ne peuvent être qu'évidentes avec du recul. Le narrateur ne faisait pas des confessions, il se contentait de rapporter, certaines omissions ne sont donc pas à écarter. Agatha Christie a dès le début choisi de désorienter le lecteur : l'enquête est relatée du point de vue du meurtrier qui en outre aide *Poirot* dans son investigation.

*In Roger Ackroyd we exclude a character from our suspicions because we see the action through his eyes. In this strategy we exclude him because we are placed in a position of sympathy with him from the beginning. What we have here is not a pattern of*

*narrator as murderer, but one of assumed victim as murderer, or pursuer as murderer* (R. Barnard, 1990, p. 69).

Plusieurs décennies après sa publication, *le Meurtre de Roger Ackroyd*, de par son *illusio* particulière, est toujours perçu comme une narration trompeuse. Roland Barthes (Aufort. 2005, p. 81), qualifie de tricherie la non-description, par le narrateur du roman, de l'assassinat qu'il a lui-même commis. Il affirme également que toute l'invention consistait à dissimuler le meurtrier sous la première personne du récit. Le lecteur cherchait l'assassin derrière tous les « il » de l'intrigue : il était sous le « Je ». Uri Eisenzweig estime que *le Meurtre de Roger Ackroyd* est le seul roman policier cohérent parmi des récits, pour lui, « impossibles ». Il soutient que ce qui distingue *le Meurtre de Roger Ackroyd* de la majeure partie des ouvrages policiers, c'est que les omissions de la narration « tricheries » sont justifiées par la nature du narrateur (cohérence)... *Le Meurtre de Roger Ackroyd* semblerait ainsi échapper à la contradiction structurelle propre au genre, parce qu'il est paradoxalement et exceptionnellement dans la logique narrative même de ce roman de filtrer les informations qui seront fournies au lecteur ( Aufort. 2005, p.81 ).

Pierre Bayard, de son côté, dans son roman *Qui a tué Roger Ackroyd ?* conclut que le suicide du docteur Sheppard pourrait être lu comme une exécution, fruit du « délire meurtrier » du détective. Dans sa compulsion interprétative, celui-ci a besoin d'un coupable.

Le récit caché serait donc celui d'un assassin par interprétation. Le fonctionnement narratif policier appelle et justifie le soupçon, c'est-à-dire qu'il « naturalise » en quelque sorte la paranoïa puisqu'il en efface la dimension

arbitraire. Le récit de détection s'indique, inéluctablement, comme investi par la paranoïa, c'est-à-dire par une attitude caractérisée par un délire d'interprétation. Bayard, arrive à la conclusion de l'impossibilité d'une vérité quelconque dans le roman policier. Dans cet univers tous mentent, même le narrateur ; la vérité est relative.

Le roman de détection est le lieu où des lectures et des interprétations multiples sont possibles du fait que la polysémie sous-jacente à la narration et au récit est annulée au profit d'une monosémie pour que le récit aboutisse ; les solutions sont condamnées au profit d'une seule qui éclaire à rebours l'ensemble des énigmes posées. Le genre obéit à une rhétorique singulière qui suppose l'ouverture d'un éventail de possibles textuels que le chapitre final vient brutalement refermer.

## 2- La sociologie de la traduction de *The Murder of Roger Ackroyd*

Dans les années vingt, le roman policier français de détection, genre marginalisé, est encore publié principalement en feuilleton ou en « petits illustrés ». Entre les deux guerres mondiales et dans l'après-guerre, le roman est en crise, à la recherche d'un nouveau réalisme (André Gide, Marcel Proust, Romain Rolland, Georges Duhamel, Antoine de Saint-Exupéry, André Malraux), et il se tourne vers l'absurde ou l'existentialisme (Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir) ou cherche à dépasser les formes du roman traditionnel par le « Nouveau roman » (Robbe-Grillet). La crise du roman traditionnel produit des chefs-d'œuvre devenus des classiques de la production littéraire des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, mais ne parvient plus à être lu par la grande masse des lecteurs. Même si le champ du roman policier n'est encore qu'à ses balbutiements, le roman prend de l'importance et de l'ampleur et gagne du public en se développant vers un vrai roman, mais de vision noire du monde : ce sont à même les failles de la société moderne qu'il envisage et y puise ses thèmes.

Miriam Dou-Desportes est parisienne, âgée de quarante-trois ans, deux fois veuve, déjà, d'officiers d'artillerie. Elle traduit des documents secrets britanniques pour l'armée française pour pourvoir aux besoins de sa famille. Voulant tirer profit de son habitus de traductrice, elle demande un jour à sa marraine d'Angleterre de lui envoyer des romans parus récemment afin de les traduire pour des éditeurs parisiens. Elle reçoit, parmi d'autres ouvrages, *The Murder of Roger Ackroyd*.



En 1919, Albert Pigasse que rien ne disposait pour devenir éditeur, jeune docteur en droit, ne lisant pas un mot d'anglais, sinon son amour pour les écrits de Gaston Leroux et de Maurice Leblanc, rencontre au hasard d'une partie de tennis André Grasset. L'éditeur lui propose de devenir conseiller littéraire. En 1925, son penchant pour la littérature policière pousse M. Pigasse à soumettre à l'éditeur l'idée de créer une collection de romans d'aventures. Après le refus de M. Grasset, il décide de mettre à profit sa passion pour les romans policiers. Il quitte l'éditeur et fonde la Librairie des Champs-Élysées au 23, rue Marbeuf à Paris qui publie essentiellement des romans policiers, mais également des ouvrages bibliophiliques ainsi que des collections de littérature générale, de « beaux livres » consacrés à la pêche, à la chasse et à l'équitation. Deux ans plus tard, il est prêt à publier son premier volume *le Trois de Trèfle* de Valentine Williams. Mais, entre temps, Miriam Dou-Desportes lui propose *The Murder of Roger Ackroyd* d'A. Christie. Enthousiasmé par le roman et le profit qu'il ne manquera pas de lui rapporter, vu le capital symbolique dont jouit son auteur en Angleterre, il le publie le 20 août 1927.

Agatha Christie est encore loin d'être l'écrivain vedette de la collection, alors spécialisée dans le *thriller*, genre éminemment anglais, avec des livres de Valentine Williams, auteur des aventures de l'homme au pied bot, d'Edgar Wallace, déjà très célèbre outre-Manche, ou du duo belge Sinclair et Steeman. *Le Meurtre de Roger Ackroyd* n'épuisera son premier tirage à 3000 exemplaires qu'au bout de trois ans.

L'éditeur téméraire se débat dans des difficultés financières mais, motivé qu'il était, il est prêt à aller jusqu'au bout de ses convictions. En homme d'affaires avisé, le fondateur de la Librairie des Champs-Élysées contacte René Schoeller, directeur général de la Librairie Hachette, pour essayer d'étendre la diffusion de sa production. Contre l'exclusivité de la distribution, Hachette accorde à Pigasse des facilités financières. Malgré ses difficultés, Pigasse publie sept romans en 1927 : Patricia Wentworth, Valentine Williams, Léon Groc figurent déjà au catalogue. Soucieux de publicité, Albert Pigasse crée dès 1928 un magazine mensuel *Le Masque* dont il envisage de faire le support publicitaire de la collection et, en 1932, il lance un autre mensuel, cette fois sous forme de journal mensuel *le Club des Masques*.

En 1935, il met fin au journal; il en explique les raisons :

C'était à l'origine une affaire de publicité. L'abonnement au Club des Masques coûtait un franc par an, même à cette époque-là, ce n'était pas très cher. A un moment donné, j'ai été obligé de l'interrompre, parce que j'avais trop d'abonnés, jusqu'à 30 000 ou 40 000. C'était évidemment un gouffre, au-delà ça aurait été un désastre, Alors le Club des Masques est mort... (Anne Martinetti, 1997, p. 17).

Le nom du journal survivra au journal lui-même, puisqu'en 1966 Le Masque verra la naissance d'une collection au nom familier de Club des Masques dirigée par Charles Exbrayat qui inventa un genre : le roman policier humoristique dont le premier fut *Avanti la musica*. Pigasse évoque sa rencontre avec lui avec enthousiasme, dans une interview publiée dans *Hachette Information*, en juillet 1971 :

Exbrayat aime à dire que c'est moi qui lui ai révélé sa vocation d'auteur. Nous nous sommes rencontrés pour la première fois en 1957, de manière assez inattendue. Exbrayat, alors journaliste, était venu m'apporter le manuscrit d'un de ses amis et je lui avais demandé trois semaines pour lui donner une réponse. Lorsqu'il revint, nous parlâmes près de deux heures. Je fus conquis par son esprit. Un véritable feu d'artifice. C'est alors que je lui suggérai d'écrire lui-même un roman policier. Il accepta d'essayer - sans trop y croire, disait-il, et me donna deux mois plus tard son premier roman, *Elle avait trop de mémoire*, qui était excellent que j'acceptais d'enthousiasme (Anne Martinetti, 1997, p. 21).

La même année, le Club sollicite de la romancière alors âgée de soixante-seize ans un petit mot pour accompagner la campagne de lancement d'une collection de ses œuvres complètes. Elle répond aussitôt :

M. Pigasse est un ami de longue date, qui m'est très cher et qui publie mes livres depuis près de quarante ans. Je lui en suis reconnaissante comme je le suis envers mes lecteurs français. Avoir rencontré une aussi large audience en France m'emplit tout à la fois de joie et de fierté. [...] je suis heureuse que cette édition paraisse en français, une des langues les plus subtiles et les plus vivantes qui soient (François Rivière, 1981, pp. 222-223).

En 1930, soixante romans étaient déjà parus à la Librairie des Champs-Élysées, pour la plupart anglo-saxons. Pour parer à cette situation et inciter les auteurs français à écrire des romans d'action, Albert Pigasse eut l'idée d'un prix qui récompenserait des romans français de qualité. Le premier Prix du Roman d'Aventures fut attribué le 5 juin 1930 à Pierre Véry - sous le pseudonyme de Toussaint Juge - pour son roman *le Testament de Basil Crooks*. Pierre Véry deviendra un des auteurs incontournables du roman policier français. D'autres œuvres, dont le célèbre *les Disparus de Saint-Agil*, le porteront au sommet de la gloire. Albert Pigasse se le rappelle dans ses termes :

« Pierre Véry était un être extraordinaire », déclare-t-il. Il vendait des livres d'occasion dans un petit appartement [...] Et cet homme-là, qui n'avait pas du tout l'air d'être un littéraire, a écrit ce premier roman policier qui a eu énormément de succès et qui l'a lancé. Il est mort beaucoup trop tôt (Anne Martinetti, 1997, p. 17).

En 1931, Stanislas-André Steeman, qui démarre une carrière de plus de quarante ans est récompensé. Jean Bommart et le premier volume des aventures du Poisson chinois sont également distingués. En 1938, Pierre Boileau, avec *le Repas de Bacchus*, est également lauréat du prix dix ans avant son futur compère Narcejac avec *la Mort est du voyage*.

Albert Pigasse achète l'exclusivité des droits pour toutes les œuvres d'Agatha Christie, sauf pour les romans publiés sous le pseudonyme de Mary Westmacott. Albert Pigasse est maintenant dans une situation confortable, sa maison d'édition est crédible et solvable; il peut négocier. Les années de vache maigre sont bien loin. Les Éditions Laffont ont proposé plusieurs fois au Masque d'acheter les droits d'Agatha Christie pour publier ses œuvres dans la collection Bouquins. Désormais, Le Masque est une collection bien cotée dans le champ du roman policier; son capital symbolique est des plus importants.

Hachette prend le contrôle de la Librairie des Champs-Élysées en mars 1971. Durant l'exercice 1969-1970, le chiffre d'affaires a été de 5 millions de francs, avec la commercialisation de 4200 titres. Les tirages moyens de l'époque feraient rêver n'importe quel éditeur aujourd'hui; pas moins de 300 000 exemplaires par titre, 70 000 exemplaires minimum pour Agatha Christie.

« À l'époque, Le Masque avait la bénédiction des Jésuites, c'était bon pour la famille », rapporte Didier Imbot, (Anne Martinetti, 1997, p. 8), directeur du Masque, département de Hachette-livre. Énigmes sages, pas de sang, pas de sexe. L'homme politique Aristide Briand envoyait son chauffeur chercher chaque mois les nouveautés. Le poète Jean Cocteau, soignant son opiomanie, leur écrivait : « sans vos, une désintoxication serait l'enfer. Avec leur compagnie, cet enfer devient agréable » (Anne Martinetti, 1997, p. 8). La pondération a payé, la popularité du masque ne baisse pas d'un iota. Christian Poninski, directeur du Masque en 1977 soutient que la politique éditoriale a largement participé au succès de la collection ; Le Masque n'est tombé dans aucun des excès qui ont été ceux de la littérature d'aventures actuelle : excès de violence ou de sexualité. C'est ce qui a permis à la collection de toujours évoluer (Anne Martinetti, 1997, p. 26).

Albert Pigasse avait une certaine vision du roman policier et il la défendait bien par le choix des romans à publier. Dans une interview, il déclara :

Lorsqu'on a la responsabilité d'une collection de romans policiers, il faut s'attacher à distraire les gens et non à les empoisonner. Dans tous les romans du Masque, j'y tiens, j'y ai tenu et je continue à y tenir, vous ne trouverez jamais, jamais, jamais, le crime qui soit justifié; quelle que soit la situation, le délinquant, l'assassin, le voleur, tout ce que vous voudrez, est toujours puni et malgré toutes les astuces qu'il a pu découvrir, il y a des policiers plus intelligents que lui qui arrivent à le pincer (Anne Martinetti, 1997, p. 12).

Même les religieux font son éloge. L'ordre ecclésiastique considère que les romans publiés par Le Masque « peuvent être lus par tous ». Le père Alphonse de Parvillez publie le 20 mars 1930 dans le journal *Études* un article dans lequel il défend les romans policiers et ne tarit pas d'éloges à l'endroit du Masque. Il estime

qu'il faut en particulier louer la collection Le Masque de la réserve qu'elle s'impose d'ordinaire. Il ajoute que les romans du Masque répondent à l'attente du lecteur en lui donnant à résoudre un problème ingénieusement combiné et en graduant la découverte de la solution avec la sûreté de main du plus habile horloger et en évitant les scènes scabreuses ou par trop réalistes. Il apprécie que beaucoup de ces romans puissent être lus par tous et incite les autres éditeurs à suivre son exemple (Anne Martinetti, 1997, p. 53).

En 1990, à l'occasion du centenaire d'Agatha Christie, Le Masque célèbre l'événement par un colloque international qui consacre l'auteur le plus lu au monde, après la Bible. Aujourd'hui, l'appellation « Le Masque » désigne aussi bien la célèbre collection de poche que les diverses collections qui portent sa griffe.

Ouverte à toutes les formes du roman policier (énigme, noir, thriller, suspense, roman historique), « Le Masque » apparaît ainsi comme l'une des plus riches collections policières françaises.

En 1980, Le Masque compte 1 700 titres au catalogue, avec des tirages initiaux de 60 000 exemplaires. La collection bat tous les records de longévité, avec 1 500 volumes publiés en cinquante-quatre ans. Certains titres sont même considérés comme des raretés: Le Meurtre de Roger Ackroyd atteint 1 500 francs dans l'Argus du Polar établi par Robert Carli en 1981 (Anne Martinetti, 1997, p. 27).

Michel Guibert (Martinetti, 1997) attaché de presse à la Librairie des Champs-Élysées souligne qu'Agatha Christie créa, pour ainsi dire, la collection « Le Masque ». Sur les 1620 ouvrages de la collection, les 90 titres d'Agatha Christie (soit la totalité de son œuvre) représentent un fonds vivant avec de constantes

réimpressions et des ventes globales qui sont de l'ordre de 40 millions d'exemplaires.

Agatha Christie figure toujours en tête des ventes. Plus de deux milliards de ses ouvrages ont été écoulés, traduits en 57 langues. Le Masque vend à lui seul plus de 250 000 exemplaires des romans d'Agatha Christie chaque année sans compter les ventes du Livre de poche. La France est l'un des pays où les ventes sont les plus fortes (40 millions de livres écoulés entre 1953 et 2003) et ce malgré des traductions et retraductions de qualité variable. Agatha Christie reste encore aujourd'hui l'auteur vedette de la collection.

Dou-Desportes, de son côté, grâce à la traduction de *The Murder of Roger Ackroyd* deviendra traductrice professionnelle et écrivaine de romans policiers. Une grande partie des romans policiers traduits dans la collection entre 1927 et 1940 (suivant le catalogue de la Bibliothèque nationale de France), porte sa griffe. Elle est la référence. Cependant, Dou-Desportes ne s'est pas spécialisée dans la traduction des romans d'Agatha Christie. Toujours selon le catalogue, elle en traduit seulement quatre romans durant la période 1929-1981 : *les Sept Cadrons* (1929), *Poirot joue le jeu* (1957), *Mr. Parker Pyne, professeur de bonheur* (1967), et *le Noël d'Hercule Poirot* (1981). Plusieurs traducteurs se partagent la traduction des œuvres d'Agatha Christie. Louis Positif et Michel le Houbie en sont les principaux puis nous avons occasionnellement Juliette Pary, Claude-Pierre Langers, Clarisse Frémiet et Henriette de Sarbois. Dou-Desportes se consacre essentiellement à la traduction de Valentine Williams. Outre son talent de

traductrice, elle jouit d'un statut de romancière. Elle écrit *le Crime de la Madeleine* (1930), *la Chance de l'inspecteur Masson* (1946), *l'Holocauste* (1946) et *l'Héritage de Marie-Paule* (1948). Elle est considérée à l'instar de Camille Hedwige, Antoinette Soulas, Laurence Oriol, Catherine Arley, comme l'une des romancières ayant participé à la mise à distance du modèle anglo-saxon et par conséquent à la construction d'un roman de détection, de suspense et noir spécifiquement hexagonal.

Le Masque, première série de roman policier en France a rendu le roman policier américain et anglais accessible au public français. Il a également aiguisé leur passion pour le roman policier en général.

En 1981, un sondage réalisé par l'IFOP montre que les Français sont de grands consommateurs de romans policiers: 30,7% des personnes interrogées avaient lu au moins un roman policier au cours des douze mois précédents. La production totale de romans policiers représente un tiers du marché du livre en France: pas moins d'une cinquantaine de collections recensées! La majorité de ces collections sont de grande diffusion au format de poche (Anne Martinetti, 1997, p. 27).

La collection jouit, aujourd'hui, d'un capital symbolique important. Albert Pigasse par son habitus, sa passion pour les romans de Gaston Leroux et de Maurice Leblanc et son sens des affaires, a constitué le champ du roman policier en France (collection, prix, lectorat, écrivains). Dou-Desportes a de son côté marqué de sa griffe les premiers romans policiers par ses travaux de traduction et la publication de ses œuvres.



## Chapitre IV

### Analyse contrastive

Toute traduction est objet de manipulation. Il n'existe pas de traduction « parfaite ». Faire passer clairement le message, le transférer d'une langue à une autre avec une certaine cohérence et une certaine cohésion est la fonction première de toute traduction. La traduction du roman policier (vers le français) a souvent été objet de critiques. Brigitte Aupart (2005, p. 119) n'y va pas de main morte. Elle pense qu'Agatha Christie aurait été horrifiée par les traductions proposées aux lecteurs français, si elle avait pu juger de leur qualité : certains traducteurs suppriment des passages entiers, peut-être délicats à traduire, d'autres en rajoutent de leur cru, les uns comme les autres dénaturant l'œuvre originale et parfois même détruisant ainsi des indices précieux, ce qui fausse complètement la lecture. Jugeons par nous-mêmes et vérifions à quel point ces propos sont justes par les quelques exemples ci-après. Les exemples sont choisis de par la nature des erreurs qu'ils renferment et que nous avons jugé cohérents aux notions clés de Bourdieu. Ainsi le premier et les troisièmes exemples de la rubrique « omissions et étoffements » mettent en exergue l'*illusio* du roman : le narrateur assassin, le deuxième exemple de la même rubrique et le premier exemple de la rubrique « faux sens » montrent l'importance pour le traducteur de cerner l'*habitus* de l'auteure et l'*illusio* de ses œuvres (ici, le symbole de la demeure et de l'armée

chez Agatha Christie). Les autres exemples illustrent les erreurs d'ordre sémantique dont l'impact est important sur la signification de l'œuvre.

### 1- Omissions et étoffements

L'omission et l'étoffement peuvent, chacun, à des degrés variables, engendrer une perte ou une altération de la signification de l'œuvre. Les exemples ci-dessous illustrent nos propos.

#### Chapitre 1 :

*I opened the front door with my latchkey and purposely delayed a few moments in the hall, hanging up my hat and the light overcoat that I had deemed a wise precaution against the chill of an early autumn morning. (1926, p. 1)*

J'ouvris la porte avec ma clé et je restai exprès dans le vestibule quelques instants de plus qu'il n'était nécessaire, pour pendre mon chapeau et mon pardessus. (1927, p. 7).

Cette phrase est un bon exemple d'omission et d'étoffement. Nous constatons que la traductrice n'a pas traduit « *front, light et that I had deemed a wise precaution against the chill of an early autumn morning* ». Peut-être a-t-elle jugé que ces détails n'en valaient pas la peine. Qu'importe qu'il fasse frais ou chaud. Par contre, elle a rendu « *I delayed a few moments in the hall* » par « *je restai dans le vestibule quelques instants de plus qu'il n'était nécessaire* ». Ici la clarification « qu'il n'était nécessaire » n'est pas indispensable, il n'y a pas risque de confusion ou de contresens qui pourraient entraver la bonne réception du message. Peut-être voulait-elle mettre l'accent sur l'état d'esprit du médecin? Même cette supposition n'est pas valable, car si nous reprenons en français

la phrase qui vient juste après (« *En réalité, j'étais bouleversé et préoccupé* ») et la comparons à l'original (« *To tell the truth, I was considerably upset and worried* »), nous remarquerons que l'accent n'est pas la préoccupation de la traductrice, elle n'hésite pas à faire une autre suppression (« *considerably* »). Nous pouvons supposer que la traductrice n'a pas résisté à l'envie d'allonger le texte, ce qui est le piège des traducteurs.

Il est bien connu que, généralement, la traduction est plus longue que l'original. Nous disons bien « généralement », car des exceptions existent, pour ne prendre que l'exemple de la Série Noire. Il arrivait que des romans de 500 pages soient traduits en 256 pages. Maurice-Bernard Endrèbe, écrivain et traducteur de plus de 400 ouvrages, de John Dickson Carr à William Irish, se souvient bien de l'époque où Marcel Duhamel imposait aux traducteurs un impératif de longueur (pas plus de 350 000 à 400 000 signes par roman). Dans le monde du marché, le traducteur n'est pas vraiment maître de sa traduction, les maisons d'éditions ont un droit de regard. Bien avant le processus de traduction, la sélection de l'œuvre se fait également par les éditeurs soit au nom du profit soit de la découverte.

Nous avons essayé de spéculer sur les causes des étoffements, mais qu'en est-il des omissions aussi insignifiantes soient-elles ? Pour juger de leur pertinence, nous devons d'abord les resituer. La retraduction de la phrase toute entière que nous proposons à titre indicatif nous permettra de voir plus clair et d'émettre encore une fois certaines hypothèses.

J'ouvris la porte d'entrée avec ma clé et m'attardai à dessein un moment dans le vestibule pour suspendre mon chapeau et mon léger pardessus dont j'avais jugé prudent de me munir contre la fraîcheur d'une matinée de début d'automne.

Nous avons conjecturé ci-dessus que la traductrice n'a pas jugé utile de traduire « *front, light et that I had deemed a wise precaution against the chill of an early autumn morning* ». À bien y réfléchir, certains éléments omis ont peut-être leur importance même si leur omission ne prête pas à un contresens. Ils ont une valeur additive. Ainsi « jugé » et « prudent » sont, dans ce cas, deux mots qui révèlent chacun un trait de caractère. Une facette de la personnalité de celui qui plus tard se révélera l'assassin est ainsi dévoilée. Souvenons-nous que le mobile du meurtre de Roger Ackroyd n'est pas l'héritage de sa fortune ou autres calculs pécuniaires. L'assassinat est motivé par la prudence. Le médecin avait peur d'être identifié comme le maître chanteur de M<sup>me</sup> Ferrars qui vient de se suicider. De plus, le meurtre n'est pas commis sur un coup de tête. Il a été mûrement réfléchi et froidement exécuté. Nous avons donc affaire à un meurtrier prudent et non impulsif. Ils sont importants aussi bien parce que l'écriture chez Agatha Christie est indicielle que parce que dans le roman à énigme, et plus précisément le roman christien, le lecteur et l'écrivain (par l'entremise du détective) se défient ; chacun essaye de prendre de vitesse l'autre. Induire en erreur, surprendre et prendre au dépourvu le lecteur est le défi qu'Agatha Christie s'est lancé alors que son lecteur s'ingénie à la braver dans son propre jeu.

Connaître l'*illusio* d'un roman et l'*habitus* de son auteur facilitent la tâche du traducteur, qui est de bien saisir et de bien cerner l'œuvre. À notre sens, Miriam Dou-Desportes, dans le cas présent, n'est pas encore aguerrie à la traduction des romans policiers et plus précisément aux romans d'Agatha Christie. Certes, nous ne remettons pas en cause ses aptitudes linguistiques mais plutôt sa capacité à saisir l'*illusio* du roman christien. D'ailleurs, il suffit d'analyser son *habitus*. Il en ressort qu'elle est imprégnée de la langue anglaise. N'a-t-elle pas une marraine qui vit en Angleterre et qui lui envoie les romans nouvellement édités ? N'est-elle pas traductrice de métier ? Sans doute. Mais nous supposons qu'elle est plus accoutumée aux termes militaires que policiers de par sa fonction de traductrice près l'armée française et son statut de veuve d'officier d'artillerie. La consultation du catalogue de la Bibliothèque Nationale de France corrobore nos propos. En effet, si nous nous fions au catalogue, *The Murder of Roger Ackroyd* est la première expérience de Miriam Dou-Desportes dans la traduction des romans policiers. Sa carrière de traductrice de romans policiers et plus tard d'écrivaine est lancée grâce à la collection Le Masque. La plupart de ses livres sont édités dans cette collection. Miriam Dou-Desportes n'a aucune référence ; elle sera la référence du moins dans la collection Le Masque.

### **Chapitre 9 :**

*I followed him. He led me down a path to the left enclosed in yew hedges. A walk led down the middle, bordered each side with formal flower beds, and at the end was a round paved recess with a seat and a pond of gold-fish. Instead of pursuing the path to the end, Poirot took another which wound up the side of a wooded slope. In one spot the trees had been cleared away, and a seat had*

*been put. **Sitting there** one had splendid view over the countryside, and one looked right down on the paved recess and the goldfish pond. (p. 107)*

Je le suivis et il prit, à gauche, un sentier bordé de **buissons** qui conduisaient à **un rond-point** pavé où il y avait un banc, à côté d'un vivier contenant des poissons rouges ; mais au lieu de suivre ce sentier jusqu'au bout, Poirot en prit un autre qui montait en lacet le long d'une pente boisée. **Vers le milieu** se trouvait une petite clairière d'où l'on découvrait le paysage et d'où le regard plongeait sur le rond-point pavé et **le vivier** (pp. 90-91).

À première vue, il s'agit d'une simple description de jardin, et il n'y a rien là que de très banal en apparence. Nous avons longtemps hésité à classer cette phrase dans les exemples relatifs aux omissions, car elle contient, outre les suppressions et additions, des faux sens. Pour mettre de l'ordre dans les idées qui grouillent et se bousculent, nous avons introduit certains repères. Dans la phrase en anglais, nous avons eu recours au caractère gras pour mettre en relief les mots non traduits et le soulignement pour repérer les éléments constitutifs d'un jardin anglais qui nous permettront de traduire correctement le mot « *recess* » qui, à notre avis, ne signifie nullement à « *rond-point* ». Dans le texte français, le caractère gras correspond aux faux sens et le soulignement aux additions.

Nous abordons en premier lieu les omissions. « *A walk led down the middle, bordered each side with formal flower beds* », ajoute à la féérie du tableau qu'Agatha Christie essaye de communiquer à son lecteur et que la traductrice a amputée. En écrivant « *and a seat had been put. Sitting there one had splendid view over the countryside, and one looked right down on the paved recess and the goldfish pond* », la romancière exhale la poésie du lieu et veut que le lecteur la

suive, tout comme le docteur suit Poirot, dans cet Eden, et partage (« *and a seat had been put. Sitting there one..* ») avec eux cet instant sublime à l'abri des soucis quotidiens. Quelqu'un qui prend la peine et le temps de s'asseoir pour admirer le paysage qui s'offre à lui savoure la beauté de la nature avec une certaine sérénité ; une symbiose se crée. Et pourtant ce lieu paradisiaque est la scène d'un crime. Le contraste est flagrant. La romancière par ce procédé veut que le lecteur inconsciemment adhère au châtement de tout crime, qui est en somme familier, puisqu'il perturbe l'ordre établi. Nous remarquons l'analogie entre la nature et l'ordre chez Agatha Christie. Or, la traductrice, en omettant « *a seat* » et « *Setting there* », détruit cette notion de familiarité et de trouble.

Les additions et faux sens sont le second axe de l'analyse de cette phrase. Les deux mots ajoutés « à côté » et « mais » sont facultatifs ; ils n'ajoutent rien à la compréhension de l'original. Quant à « *yew* », « *In one spot* », « *a pond* » et « *recess* », ils ne sont sûrement pas « *buissons* », « *Vers le milieu* », « *vivier* » et « *rond-point* ». Ce dernier évoque plus un jardin à la française aux allées aboutissant à un rond-point où généralement trône un bassin (les jardins du château de Versailles). Dans le jardin français, les parterres et les accès sont géométriques. Le but recherché est la domestication de la nature. Dans un jardin à l'anglaise, les allées rectilignes sont remplacées par un lieu d'errance poétique. Le but recherché est l'imitation de la nature sauvage pour recréer l'effet qu'elle produit sur l'âme humaine.

Voyons dans les dictionnaires cités dans la bibliographie (*Oxford, Larousse, Trésor de la langue française, Harrap's*) la définition de « *recess* », puis

sa traduction. *Recess is a space set back in a wall; a niche. Recess: embrasure, niche, alcôve.* Choisissons « niche » et vérifions-en la définition avec quelques exemples. Dans le domaine de l'architecture et de la décoration : emplacement creux, enfoncement pratiqué dans l'épaisseur d'un mur pour y loger une statue, un objet décoratif ou un objet quelconque. Il en existe plusieurs : niche carrée, circulaire, ronde et décorée. Par analogie : anfractuosité, enfoncement; abri naturel dans une paroi rocheuse. Ex, Je voyais, de ma niche, au souffle des rafales, se dérouler au loin les lames colossales (Lamartine, *Jocelyn*, 1836, p. 654). Le filet d'une source claire s'égouttait, du haut d'une niche rocheuse (Goncourt, *M<sup>me</sup> Gervaisais*, 1869, p. 17). Aucun doute n'est maintenant permis, « niche » est la traduction de « recess ».

« *Buissons* » doit être, à notre avis, traduit par « *ifs* ». Les définitions pour l'un est l'autre sont claires. « *Buisson* » est une touffe de végétation arbustive, sauvage, généralement épineuse et improductive. Alors que « *if* » est un arbre à feuilles persistantes longues, étroites, vénéneuses, d'un vert très sombre, à fausses baies rouges. Il peut atteindre 15 m de haut. Il est utilisé comme arbre d'ornement dans les parcs, les jardins, les cimetières. Allée, bosquet, massif d'ifs. Elle voyait déjà ses ifs taillés en murailles, en boules et en pyramides (A. France, *Putois*, 1904, p. 66). Donc, l'if est un arbre majestueux alors que le buisson est un groupe d'arbres, d'arbustes, d'arbrisseaux. Agatha Christie a choisi « *ifs* » pour dire que le jardin est grand et vaste à l'instar de la propriété qu'il renferme comme un écrin. D'ailleurs, le médecin dit bien, dans le chapitre deux lorsqu'il fait la description du



village, qu'il y existe deux propriétés importantes: Celle de Mme Ferrars et celle de Mr Ackroyd.

La traductrice a rendu « pond » par « vivier ». Le vivier est un bassin aménagé pour la conservation, l'engraissement et l'élevage de poissons. Or ici, il ne s'agit pas d'élevage mais d'élément de décoration. Nous ne retiendrons pas bassin mais « *étang* » car il est le premier sens de « *pond* » et il fait plus naturel. Dans le jardin à l'anglaise les éléments sont disposés ou exploités pour donner une impression faussement naturelle. En outre, les points de vue, qui sont des éléments importants dans le jardin anglais, servent à mettre en valeur un élément naturel remarquable: arbre rare au feuillage coloré, tronc torturé, ruisseau, étang, prairie ou même éboulis et précipice. C'est exactement de cela qu'il s'agit dans la phrase.

Tout s'imbrique. Tout y est : le sentier, la végétation en apparence non domestiquée (plates-bandes de fleurs), les chemins tortueux, les accidents du terrain (pentes), les belvédères (clairière), les bancs, surfaces d'eau (étang), les points de vue et enfin la grotte (niche). Agatha Christie fait bien la description d'un jardin à l'anglaise. Rappelons à ce titre que toutes ses propriétés possédaient des grands jardins. On dit, même, qu'elle les collectionnait. Il lui est arrivé d'avoir six propriétés à la fois. Agatha Christie adorait les grandes propriétés avec de vastes jardins. Ces dernières lui rappelaient l'univers de son enfance. Donc, elle parle d'un monde qui est loin de lui être étranger. Un monde qu'elle aimerait immortaliser.

Maintenant que nous avons tous les éléments en main, nous aurons une nouvelle traduction que nous estimons plus proche de l'original. À titre indicatif, nous proposons :

Je le suivis. Nous empruntâmes, à gauche, un sentier qui descendait entre les haies d'ifs. Au milieu, une allée, bordée de parterres fleuris soigneusement disposés, s'inclinait en pente. Le sentier aboutissait à une niche ronde pavée où il y avait un banc et un étang contenant des poissons rouges. Au lieu de suivre ce sentier jusqu'au bout, Poirot en prit un autre qui montait en serpentant une pente boisée où une clairière a été aménagée. En prenant place sur le banc qui s'y trouvait, on avait un magnifique point de vue sur la campagne et on surplombait la niche pavée et l'étang.

La traductrice n'aurait pas dû manipuler cette phrase à sa guise. Le jardin, chez Agatha Christie, est un monde intime où elle prend plaisir à être. Il a évidemment une valeur esthétique. Mais, outre la notion d'ordre et de familiarité que nous avons déjà vue, le jardin a une dimension sociale, symbolique et identitaire. Il est l'apanage d'une classe bien déterminée. Il représente la tradition et la pérennité en opposition à la modernité de la révolution industrielle. Il dissimule un discours conservateur et xénophobe. On le voit bien dans la phrase qui suit la description : « *England is very beautiful [...] And so are English girls* ». Une partie de l'*illusio*, sous-jacente à l'*illusio* principale du roman, est ainsi

détruite. Nous remarquons combien il est important pour un traducteur de connaître l'habitus de l'auteur qu'il traduit pour saisir l'ensemble de l'œuvre.

Il semble assez contradictoire que la traductrice ait choisi d'estropier cette phrase qui est une référence importante aux constantes de la société anglaise. Nous disons « contradictoire », car nous avons constaté que la traductrice est soucieuse de conserver les traces de la société d'origine. Nous le voyons nettement dans les désignations officielles de la police. Le long du roman, l'institution policière est traduite « comme une épreuve de l'étranger » (Berman). Les fonctions policières sont rendues par des dissimilèmes. Le tableau ci-dessous en est la synthèse.

Anglais	Français
Inspector	Inspecteur
Constable	Constable
Chief constable	Chef constable
Detective	Détective
Officer	Officier de police
Constable	Constable de faction
Coroner	Coroner
Superintendent	Surintendant

La traductrice aurait pu traduire *constable* par agent de police, *chief constable* par commissaire et *superintendent* par préfet, mais elle ne l'a pas fait. Si elle ne l'a pas fait, c'est parce que le roman à énigme est anglais par excellence.

#### **Chapitre 14 :**

*It is the straightforward narrative of what occurred, as presented to Hercule Poirot (p. 165).*

Cette phrase n'est nullement rendue dans le texte français et qui aurait pu être :

*C'est le récit fidèle des événements tel qu'il fut soumis à Hercule Poirot .*

L'omission a déjà été repérée par D. Gibelli. Dans l'article intitulé « Le paradoxe du narrateur dans Roger Ackroyd », il en parle comme un problème de narratologie (D. Gibelli, 1992, p. 387). Nous avons déjà abordé ce point de l'incohérence narrative (chapitre I, h). Dans ce chapitre, nous nous intéressons à l'aspect purement traductologique de l'omission, son impact sur l'*illusio* principale du roman. Cette phrase constitue un indice, car le lecteur du roman policier est une personne qui doute. Le lecteur se serait demandé pourquoi le narrateur a soumis son récit à Poirot. Il aurait peut-être fait plus attention aux phrases inculpant le docteur Sheppard. Ces indices, dont Agatha Christie a jalonné le roman, désignent sans équivoque le docteur. Voyons par chapitre les phrases (clé) en question dans les deux textes. Nous verrons à quel point les indices se retrouvent dans ceux-ci.

#### **Chapitre 4 :**

*The letter had been brought in at twenty minutes to nine. It was just on ten minutes to nine when I left him, the letter still unread. I hesitate with my hand on the door handle, looking back and wondering if there was anything I had left undone. (p. 47).*

La lettre lui avait été apportée à neuf heures moins vingt. Il était juste neuf heures moins dix lorsque je l'ai quitté sans qu'il eût achevé de la lire. La main sur la poignée de la porte, j'hésitai et regardai en arrière, me demandant si je n'avais rien oublié. (pp. 41-42)

*Parker hurried away, still wiping his perspiring brow. I did what little had to be done ( p. 52).*

Parker sortit en hâte, toujours en s'essuyant le front et je fis le peu qu'il y avait à faire (p. 46).

#### Chapitre 5 :

*Ackroyd was sitting as I had left him in the armchair before the fire (p.52).*

Ackroyd était assis où je l'avais laissé, dans un fauteuil, près du feu (p.46).

#### Chapitre 7 :

*I was not really being stupid. Caroline does not always understand what I am driving at (p. 76).*

Je n'étais pas stupide. Caroline ne comprend pas toujours les motifs qui me font agir (p. 66).

#### Chapitre 9 :

*" Une belle propriété," he ( Poirot) said at last appreciatively .  
'Who inherit it ?'*

*His words gave me almost a shock. It is an odd thing, but until that moment the question of inheritance had never come into my head.  
Poirot watched me keenly.*

*" It is a new idea to you, that," he said at last. " You had not thought of it before-eh? "*

*"No, "I said truthfully. " I wish I had. " (p. 106)*

Une belle propriété, dit-il enfin;  
Qui en hérite?  
Ces paroles me frappèrent. Je ne sais pourquoi l'idée de l'héritage  
ne m'avait pas effleuré auparavant.  
Poirot me considéra avec attention.  
Vous n'y aviez pas encore pensé, n'est-ce pas?  
Non, répondis-je sincèrement, et je le regrette. (p. 90)

Nous remarquons de prime abord qu'Agatha Christie a pris soin de parsemer les phrases indicielles le long des chapitres. La traductrice les a clairement, correctement et littéralement traduites. Pas d'omission, pas d'addition, rien ne prête à confusion ou à contresens. Le lecteur français, en lisant *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, dispose des mêmes indices que le lecteur anglais. Il a les mêmes chances pour identifier le docteur Sheppard comme l'assassin de Roger Ackroyd.

## 2- Faux sens

### Chapitre 2 :

*Able-bodied men are apt to leave the place early in life, but we are rich in unmarried ladies and military officers.* (p. 7)

*Les jeunes gens quittent de bonne heure ce coin paisible, qui compte plusieurs vieilles demoiselles et de nombreux officiers retraités.* (p. 12)

« *Able-bodied* » n'est sûrement pas l'équivalent de « *jeunes* ». Être jeune ne signifie pas nécessairement être robuste ou fort. Dans cette phrase, Agatha Christie utilise « *Able-bodied* » dans un sens militaire. Elle aurait pu dire « *robust ou strong* ». Dans le jargon des militaires, valide et apte signifient bon pour le service.

Elle voulait faire ressortir l'aspect militaire. Rappelons-nous que dans ses romans, il y a toujours un militaire. Hastings, compagnon et faire-valoir d'Hercule Poirot, est lui-même militaire.

« *Early in life* » peut être rendu par « *jeunes* », car de « bonne heure » renvoie à une durée temporelle courte qui s'étend sur vingt quatre heures. Pour voir plus clair, illustrons nos propos par des exemples. Si nous disons qu'il a quitté le village de bonne heure, nous sous-entendons aujourd'hui. Par contre, il a quitté le village jeune sous-entend soit qu'il est maintenant plus âgé, soit qu'il a quitté le village plus tôt que les gens ont coutume de le faire. Agatha Christie par cette phrase voulait dire que les hommes (et non pas les gens) valides quittaient le village pour s'engager dans l'armée pour ne revenir qu'une fois retraités (opposition par « *but* » entre les deux états) ce qui explique la présence de vieilles demoiselles. Cette opposition, bien qu'importante, a été supprimée par la traductrice. La privation ou la dépossession est le corollaire de l'enrôlement dans l'armée. Hastings est réformé pour blessures et dans le présent texte, le village compte plusieurs vieilles demoiselles, car les hommes sont partis pour s'enrôler. Demeurer vieilles demoiselles est une affaire sérieuse pour Agatha Christie compte tenu de son éducation victorienne. Elle-même s'est mariée jeune et plus tard, lorsqu'elle était en instance de divorce de son premier mari, elle a fait une dépression nerveuse. Donc, un militaire dans les romans d'Agatha Christie renvoie aux contrées lointaines, à l'étranger à la guerre et au danger. Il est le reflet de l'instabilité de l'ordre instauré. Agatha Christie codifie ses convictions et

croyances sous des signes banales, passe-partout. Dans le cas présent, il s'agit des officiers retraités (et jardin dans l'exemple précédent).

Dou-Desportes a ajouté le mot « *paisible* ». Ici, il n'est pas justifié et prête à confusion, selon nous. Le village n'est pas aussi paisible que pense la traductrice (chantage, suicide et meurtre) et le narrateur (selon Poirot, ch.23) a fait un récit fidèle et exact. Nous proposons la retraduction suivante :

Les hommes valides sont enclins à quitter jeunes le village mais nous avons beaucoup de vieilles demoiselles et d'officiers retraités.

## **Chapitre 22 :**

*" I enjoyed the work," she explained. And I had plenty of time to myself* (p. 262).

Ce travail m'amusait, déclara-t-elle, et j'avais beaucoup de loisirs (p. 215).

Il apparaît évident que la traductrice n'a pas traduit correctement cette phrase. Ursula Bourne, en faisant son récit, ne pensait pas du tout que son travail de femme de chambre l'amusait et lui procurait des loisirs. Dou-Desportes présente le travail comme une partie de plaisir. En choisissant « *s'amuser* » pour « *Enjoy* », c'est toute la phrase qui se trouve orientée vers le sens de la distraction et du divertissement. « *Loisirs* » a le sens de distractions pendant le temps libre. Cependant, si on enlève le « s », qui est la bonne signification du mot dans la phrase, nous aurons « *loisir* », *temps* dont quelqu'un peut disposer en dehors de ses occupations ordinaires. Néanmoins, nous ne prendrons pas ce dernier pour éviter toute confusion. « *Enjoy* » a plusieurs équivalences en français, à savoir : aimer,



prendre plaisir, savourer, goûter, jouir, s'amuser, se divertir, etc. Aimer est le mot juste. Ce qui nous donne comme traduction littérale :

J'aimais le travail, expliqua-t-elle, et j'avais beaucoup de temps libre.

*But to people like Ralph Platon, turning over a new leaf is easier in theory than in practice* (p. 263).

Mais, pour des êtres de la trempe de Ralph Platon, il est plus facile de s'amender en théorie qu'en pratique (p. 215).

Il saute aux yeux que « *trempe* » est une fausse traduction. Nul besoin de lire tout le chapitre, il suffit de parcourir la suite de l'énoncé. La phrase qui vient après dans le même paragraphe est explicite :

Ce fut à ce moment que la faiblesse de caractère du jeune homme se fit particulièrement sentir (p. 215).

Un contresens aussi flagrant est étonnant de la part de Dou-Desportes surtout quand on sait qu'elle a déjà exercé en qualité de traductrice. Peut-être Albert Pigasse l'a-t-il pressée pour lancer la collection le plus tôt possible.

En plus du faux sens, nous remarquons une perte lexicale; l'expression idiomatique « *turning over a new leaf* » est remplacée par le verbe « s'amender » alors que ce ne sont pas les expressions équivalentes qui manquent « tourner la page, faire peau neuve ». Même « plus facile en théorie qu'en pratique » est plus anglaise que française. En français, on dira plutôt « plus facile à dire qu'à faire ». Nous estimons que la phrase aurait pu être traduite de la manière suivante :

Mais pour des personnes telles que Ralph Platon, faire peau neuve est plus facile à dire qu'à faire.

*But he was in a very awkward hole financially. He seized at the chance. His debts would be paid. He could start again with a clean sheet (p.263).*

[...] il était dans une situation pécuniaire fort obérée et il considérait qu'il y avait là pour lui un espoir d'éteindre ses dettes, ce qui lui permettrait de recommencer l'existence sur une base nouvelle (p. 216).

La deuxième phrase est traduite par « et il considérait qu'il y avait là pour lui un espoir » alors qu'elle aurait pu être formulée : « Il saisit l'occasion au vol ». Quant à « *a clean sheet* », il est question de l'effacement des dettes contractées. Il n'allait pas tourner le dos au jeu ou tourner la page pour commencer une nouvelle vie, mais tout simplement recommencer à jouer une fois ses dettes payées. La phrase qui vient ensuite le corrobore :

*He was not a nature to envisage the future, but I gather that he saw vaguely the engagement with Flora being broken off after a decent interval had elapsed (p. 263).*

C'est pourquoi nous proposons :

Mais il était dans une situation pécuniaire fort obérée. Il saisit l'occasion au vol. Ses dettes seraient payées. Effacées, il pourrait jouer à nouveau.

Elle sied mieux au caractère de Ralph Platon, présenté comme un personnage faible, opportuniste et un joueur invétéré.

## Chapitre 24 :

*The thought of having possibly to give evidence which might incriminate his wife made him resolve at all costs to-to-  
I hesitated and Ralph filled up the gap.  
« To do a bunk, » he said graphically (p. 285).*

J'hésitai et Ralph me vint en aide :  
A donner le change, continua-t-il [...] (p. 234).

Ce qui nous intéresse, c'est la traduction de « *To do a bunk* ». Nous avons resitué la phrase dans le contexte afin de permettre de voir que rien ne justifie la traduction de l'expression idiomatique « *To do a bunk* » par « donner le change ». L'écart est grand entre prendre la poudre d'escampette et donner le change qui signifie arriver à cacher parfaitement ses intentions. « *Graphically* » qualifie l'expression idiomatique qui renferme du pittoresque, mais « continua-t-il » peut passer, s'il y a prise en compte de l'hésitation.

La traduction de *The Murder of Roger Ackroyd* est truffée de suppressions, d'addition, de contresens. Les exemples que nous avons donnés suffisent amplement à le montrer.

La collection Le Masque, sous la direction de Michel Averlant, qui contrairement à Pigasse manie bien la langue anglaise, décide de retraduire la totalité des œuvres d'Agatha Christie. Michel Averlant en explique les raisons :

Ce qui m'a incité à mettre en chantier la retraduction de la totalité des romans d'Agatha Christie? Certains épisodes pénibles de mes débuts au Masque en 1983, qui m'ont obligé à les lire en français. D'abord je ne sais plus à quelle festivité publique dont l'organisateur m'a hissé sur une estrade où je me suis vu accuser de

tous les maux frappant l'édition de romans policiers anglo-saxons en France: traductions nulles, malhonnêtes, bourrées de contresens, de faux sens, d'à-peu-près, édulcorées, tronquées, truffées d'ajouts et j'en passe (Anne Martinetti, 1997, p. 32).

Si l'*illusio* principale de *The Murder of Ackroyd* est présentée et conservée dans la version française, une bonne partie de la signification du roman est néanmoins effacée.

## Conclusion

*The Murder of Roger Ackroyd* qui a propulsé Agatha Christie au summum de sa renommée a été traduit en France une année après sa publication en Angleterre. Albert Pigasse en grand amateur de romans policiers voulait créer une collection de romans d'aventures et Miriam Dou-Desportes a soumis à des éditeurs parisiens des romans qu'elle souhaitait traduire et parus récemment en Angleterre. Les *habitus* de l'un et de l'autre étaient orientés vers le même objet : un intérêt très poussé pour les romans policiers, d'une part, et, d'autre part, un intérêt pour la pratique active de l'édition, l'un comme éditeur et directeur de collection, l'autre comme traductrice. Agatha Christie, avec un capital symbolique considérable déjà à l'époque, est l'auteure idéale pour la réalisation de leurs projets: comme l'ont montré les événements ultérieurs, l'éditeur avait visé juste.

Albert Pigasse a permis de fortifier les assises du roman policier en France. Il y a établi le champ policier en imposant la forme particulière du roman à énigme. Il a mis sur pied une collection très riche dont le capital symbolique n'a cessé d'augmenter d'année en année. Pour préserver ce capital, face à une compétition des plus féroces, Le Masque s'est efforcé d'avoir une nouvelle politique éditoriale où jouait un grand rôle la traduction des romans d'Agatha Christie, de Ruth Rendall, John Dickson Carr, et autres, et la création de sous-collections telles que Les Maîtres du Roman policier, Les Reines du Crime, Les Intégrales du Masque, etc.

Albert Pigasse a parrainé, grâce au *Prix du roman d'aventure* qu'il a créé, les premiers écrivains français du roman policier tels que Pierre Véry, Stanislas-André Steeman, Jean Bommart, Pierre Boileau, Thomas Narcejac.

Il est à l'origine d'un lectorat spécifique à l'image des romans d'Agatha Christie où le sang et les scènes érotiques sont exclus. Les lecteurs du Masque sont des adeptes d'énigmes sages. Un espace leur est réservé dans le *Club des Masques* «...la société des amis de la perspicacité, de l'analyse et de la déduction, des amis de l'aventure, de l'énigme sous toutes ses formes », comme il est fait mention dans la première page du premier numéro de ce journal (Martinetti, 1997, p. 17).

Albert Pigasse cherchait une certaine forme de romans policiers. Lorsque Hachette a pris le contrôle de la Librairie des Champs-Élysées en mars 1971, Albert Pigasse a expliqué son action dans des termes assez éloquents : « En la confiant au Groupe Hachette, je pense donner une survie à une certaine conception du roman policier, et je crois que j'ai pris ainsi la bonne décision. » (Anne Martinetti, 1997, p. 25). C'est cette conception du roman policier que représente l'*illusio* des romans d'Agatha Christie. On peut dire qu'Albert Pigasse a exercé sur le champ du roman policier français une influence indélébile en imposant l'*illusio* du roman à énigme, roman encore extrêmement apprécié aujourd'hui en 2007, comme l'atteste les chiffres de ventes.

L'apport de Miriam Dou-Desportes n'est pas négligeable non plus. Elle a imposé son empreinte sur la collection en qualité de traductrice et d'écrivaine. Cependant, en constatant les omissions et les contresens dégagés dans l'étude contrastive, on ne peut s'empêcher de se poser des questions. Vu son *habitus*

bilingue, ses aptitudes linguistiques l'orientent vers un type de traduction. En fait, un bilingue ne fait pas forcément un bon traducteur, car l'aptitude linguistique n'est qu'une condition parmi d'autres à réunir pour devenir traducteur. L'*habitus* spécifique de Dou-Desportes lorsqu'elle a traduit *The Murder of Roger Ackroyd* ne suffisait pas pour une bonne traduction du roman. Pourquoi ? Premièrement, elle avait l'habitude de traduire dans un champ différent du champ policier. Nous supposons qu'elle était plus aguerrie dans des textes militaires que policiers. C'est après la publication du roman *le Meurtre de Roger Ackroyd* que Dou-Desportes a accumulé un capital symbolique important dans le champ policier en raison de la traduction des romans de Valentine Williams et l'écriture de romans policiers. Du fait que c'est le premier roman d'Agatha Christie qui ait été traduit en France, la traductrice n'a pas pu s'imprégner de l'*illusio* du roman chrétien et cerner l'*habitus* (même intuitivement) de la romancière (voir le premier exemple de l'analyse contrastive et les exemples relatifs au symbole du jardin et de l'armée chez Agatha Christie). En outre, certaines erreurs laissent supposer que la traduction n'a pas fait l'objet d'une révision (exemples de contresens, la traduction du verbe « *enjoy* » et celui se rapportant à la faiblesse de caractère de Ralph Platon). Dou-Desportes était livrée à elle-même, car Albert Pigasse n'était pas bilingue. Il a donné carte blanche à la traductrice, lui se consacrant aux affaires. La traductrice ne s'embarrassait pas de scrupules lorsqu'il s'agissait de faire des suppressions ou des rajouts. « *To beat about the bush* » (chapitre 22) a été carrément supprimé. À ce propos, il faut noter que la traductrice n'est pas très à l'aise dans la traduction des expressions idiomatiques; soit elles sont

approximativement traduites « *To do a bunk* : donner le change » soit elles sont réduites à un seul mot (*turning over a new leaf* : s'amender) ou tout simplement supprimées.

Nous avons vu à propos des fonctions policières que Dou-Desportes a procédé de façon dissimilatrice. Cependant, au chapitre 9, lorsqu'elle a traduit la phrase relative au jardin à l'anglaise, sa culture française fait surface, et du coup le lecteur se retrouve face à un jardin à la française. L'*habitus* de Dou-Desportes, française bilingue, mais française avant tout à certains égards, était le plus fort. On est en droit de se demander s'il est possible pour un traducteur de se départir de sa culture lors du processus de la traduction. Ne véhicule-t-il pas d'abord les spécificités de sa culture mère ? Le traducteur n'est pas aussi invisible qu'on le pense, du moins dès que l'on compare le texte traduit au texte d'origine.

Cette (in-)visibilité se manifeste essentiellement dans l'interprétation de la charge sémantique dans le texte source et dans le texte cible. Comparer les deux textes (source et cible), c'est en réalité comparer les deux *illusio* produites par les textes. Si les thématiques, les traits discursifs et les traits formels tendent à être analogues dans les deux textes, on pourra considérer que les *illusio* sont analogues et que la traduction est réussie. Qu'en est-il de la traduction de Miriam Dou-Desportes ? Malgré les tares de sa traduction, l'*illusio* du *Meurtre de Roger Ackroyd* est-elle analogue à l'*illusio* de *The Murder of Roger Ackroyd* ? Il nous a semblé que les défauts du texte français sont importants en ce qui concerne la partie indicielle du texte, mais ils sont moindres en ce qui a trait au contexte (notamment le passage où il est question des jardins à l'anglaise et à la française).



Mais si le contexte est de moindre importance, il n'en est pas moins significatif lui aussi, comme nous l'avons montré. En bref, l'*illusio* thématique du *Meurtre de Roger Ackroyd*, c'est-à-dire l'*illusio* qui touche au noyau du récit, à l'histoire policière racontée et qui rattache le roman au champ policier, a été transférée convenablement, de sorte que c'est encore le livre d'Agatha Christie que l'on lit en français. Mais, au plan discursif, au plan de son efficace textuelle, il ne fait pas de doute que le roman traduit laisse à désirer. La retraduction annoncée par Michel Averlant, nouveau directeur du Masque, corrigera-t-elle la situation ? Sans doute, pour ce qui est des erreurs objectives. Mais il ne faudrait pas croire que ces retraductions effaceront les dérives (ce que Berman nomme les tendances déformantes) textuelles, qui sont dans la nature historique de toute traduction.

## BIBLIOGRAPHIES

### I- Bibliographie primaire

Christie, Agatha (1926). *The Murder of Roger Ackroyd*. New York, Dodd, Mead & Company.

Christie, Agatha (1927). *Le Meurtre de Roger Ackroyd*. Paris, Librairie des Champs-Élysées.

### II- Bibliographie secondaire

#### A- Traductologie

Bourdieu, Pierre (1992). *Les règles de l'art*. Paris, Éditions du Seuil.

Bourdieu, Pierre (1994). *Raisons pratiques : Sur la théorie de l'action*. Paris, Seuil.

Bourdieu, Pierre. « Intérêt et désintéressement », Cours du Collège de France à la faculté de sociologie et d'anthropologie de l'Université Lumière Lyon II, *Cahiers du GRS*, n° 7, 1988.

Baker, Mona (1998). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres, Routledge.

Genzler, Edwin (1993). *Contemporary Translation Theories*. Londres, Routledge.

Gouanvic, Jean-Marc (1999). *Sociologie de la traduction: la science-fiction américaine dans l'espace culturel français des années 1950*. Arras, Artois Presses Université.

Gouanvic, Jean-Marc (2004). « L'adaptation et la traduction: analyse sociologique comparée des *Aventures de Huckleberry Finn* de Mark Twain (1948-1960) ». *Palimpsestes*, n° 16, pp. 151-168.

Gouanvic, Jean-Marc (2006). « Scotomisation et traduction : étude socioanalytique de la littérature américaine lue par les jeunes et traduite en français ». *La traduction: De la théorie à la pratique et retour*, Jean Peeters, dir. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 131-140.

Gouanvic, Jean-Marc (2005). « *A Bourdieusian Theory of translation, or the coincidence of practical instances. Fields, "habitus", capital and "illusio"* ». *The Translator*, volume 11, n° 2, pp. 147-166.

Gouanvic, Jean-Marc (2001). « *Ethos, ethics and translation. Towards a community of destinies* ». *The Translator*, volume 7, n° 2, pp. 203-212.

Gouanvic, Jean-Marc (2001). « John Steinbeck et la censure : le cas de *The Moon is Down* traduit en français pendant la seconde guerre mondiale ». *TTR*, volume 14, n° 2, pp. 191-202.

Venuti, Lawrence (2000). *The Translation Studies Reader*. Londres, Routledge.

### Sites Internet

Joseph Jurt. « La théorie du champ littéraire et l'internationalisation de la Littérature ».

<http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/492/pdf/champlitt.pdf>

(Consulté en mai 2006)

Vincent Debaene. « Définition du champ ».

[http://www.fabula.org/atelier.php?D%26eacute%3Bfinition\\_du\\_champ](http://www.fabula.org/atelier.php?D%26eacute%3Bfinition_du_champ)

(Consulté en mai 2006)

« Le constructivisme structuraliste de Pierre Bourdieu ».

[http://www.chez.com/sociol/socio/socionouv/consstru\\_bourdieu.htm](http://www.chez.com/sociol/socio/socionouv/consstru_bourdieu.htm)

(Consulté en mai 2006)

« Pierre Bourdieu sociologue énervant ».

<http://www.homme-moderne.org/societe/socio/bourdieu/>

(Consulté en juin 2006)

« Pierre Bourdieu, L'habitus en sociologie entre objectivisme et subjectivisme ».

[http://classiques.uqac.ca/collection\\_methodologie/bourdieu\\_pierre/habitus/habitus\\_texte.html](http://classiques.uqac.ca/collection_methodologie/bourdieu_pierre/habitus/habitus_texte.html)

(Consulté en juin 2006)

## **B- Ouvrages sur le roman policier**

### **a- Sociologie**

Dubois, Jacques (1992). *Le roman policier ou la modernité*. Paris, Nathan.

Eisenzweig, Uri (1986). *Le Récit Impossible*. Paris, Christian Bourgois.

Lits, Marc (1991). *L'Énigme criminelle, vade-mecum du professeur*. Paris, Didier-Hatier.

Lits, Marc (1999). *Le Roman policier: introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*. Liège, Editions du CEFAL.

### **b- Histoire**

Bonniot, Roger (1985). *Emile Gaboriau ou La naissance du roman policier*. Paris, Vrin.

Martinetti, Anne (1997). *Le Masque: histoire d'une collection*. Paris, Encre.

Murch, A.E (1958). *The development of the detective novel*. Londres, Peter Owen Limited.

Symons, Julian (1972). *Mortal Consequences - A history from the detective story to the crime novel*. New York, Harper & Row publishers.

### **c- Psychanalyse**

Bayard, Pierre (1998). *Qui a tué Roger Ackroyd?* Paris, Editions de Minuit.

De Mijolla-Mellor, Sophie (1995). *Meurtre familial : approche psychanalytique d'Agatha Christie*. Paris, Dunod.

Mellier, Denis (1994). « Le miroir policier ou la question de la relecture dans *le Meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie ». *Les Cahiers de Paralittératures. Actes du Colloque de Chaudfontaine*. Liège, Editions du Cefal.

#### **d- Poétique**

Barthes, Roland (1973). *Le plaisir du texte*. Paris Seuil.

Charles, M. (1995). *Introduction à l'étude des textes*. Paris, Seuil.

Reuter, Yves (1997). *Le roman policier*. Paris, Nathan.

Tzvetan, Todorov (1971). *Poétique de la prose*. Paris, Seuil.

Gibelli, D (1992). « Le paradoxe du narrateur dans Roger Ackroyd ». Paris, *Poétique*, n°92, pp. 387-397

#### **Sites Internet**

Lits, Marc « De l'importance du genre en culture médiatique ».  
[http://etc.dal.ca/belphegor/vol3\\_no1/articles/03\\_01\\_Lits\\_culmed\\_fr\\_cont.html](http://etc.dal.ca/belphegor/vol3_no1/articles/03_01_Lits_culmed_fr_cont.html)  
(Consulté en novembre 2005)

«Les polarophiles tranquilles». <http://polarophile.free.fr/bulletin/2-novembre04.pdf>  
(Consulté en novembre 2005)

#### **e- Thématique**

Aziza, Claude (2003). *La littérature policière*. Genève, Editions du Mont-blanc.

Boileau-Narcejac (1975). *Le roman policier*. Paris, PUF, Que sais-je ?

Haycraft, Howard (1941). *Murder for pleasure-The life and times of the detective story*. D. Appleton-Century Company.

Haycraft, Howard (1946). *The art of the mystery story*. New York, Simon and Schuster.

Narcejac, Thomas (1975). *Une Machine à Lire: Le Roman Policier*. Paris, Denoël.

Noille, Christine (1999). *La Rhétorique et l'étude des textes*. Ellipses.

Nordon, Pierre (1994). *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Sherlock Holmes sans l'avoir jamais rencontré*. Paris, Le Livre de poche.

Radine, Serge (1960). *Quelques aspects du roman policier psychologique*. Genève, Editions du Mont-blanc.

Dossier « la Folie Polar ». *Le nouvel observateur*, n° 2124 du 21 au 7/07/2005.

### Sites Internet

Bleton, Paul. « Une forte impression récit paralittéraire, imprime et culture Médiatique ».

[http://etc.dal.ca/belphegor/vol1\\_no2/articles/01\\_02\\_Bleton\\_Impres\\_fr.html](http://etc.dal.ca/belphegor/vol1_no2/articles/01_02_Bleton_Impres_fr.html)

(Consulté en novembre 2005)

Escola, Marc. « Pierre Bayard contre Hercule Poirot, derniers rebondissements dans l'affaire Ackroyd ».

<http://www.fabula.org/revue/cr/7.php>

(Consulté en novembre 2006)

« Commentaires sur le livre *Qui a tué Roger Ackroyd ?* de Pierre Bayard ».

[http://www.romanpopulaire.com/livres/christie/bayard\\_pierre\\_roger\\_ackroyd.shtml](http://www.romanpopulaire.com/livres/christie/bayard_pierre_roger_ackroyd.shtml)

(Consulté en avril 2006)

## **C- Ouvrages sur Agatha Christie**

### **a- Autobiographie**

Christie, Agatha (1977). *An Autobiography*. Harper Collins Publishers.

Christie, Agatha (1981). *Autobiographie*. Paris, Librairie des Champs-Élysées.

Christie, Agatha (1974). *Come, tell me how you live*. New York, Dodd, Mead.

Christie, Agatha (2005). *La romancière et l'archéologue : mes aventures au Moyen-orient*. Paris, Payot.

### **b- Biographie**

Aufort, Brigitte (2005). *Agatha Christie : parcours d'une œuvre*. Paris, Encrage.

Bargainnier, Earl F. (1980). *The gentle art of murder: the detective fiction of Agatha Christie*. Bowling Green, Ohio, Bowling Green State University Popular Press.

Barnard, Robert (1990). *A Talent to Deceive. An appreciation of Agatha Christie*. HarperCollins Publishers.

Peeters, Benoît (2004). *Tombeau d'Agatha Christie*. Bruxelles, Labor.

Bouchardeau, Huguette (1999). *Agatha dans tous ses états*. Paris, Flammarion.

Cachin, Marie-Françoise (1988). *Agatha Christie*. Paris, Gallimard.

Combes, Annie (1989). *Agatha Christie, l'écriture du crime*. Paris, Impressions nouvelles.

Gill, Gillian (1991). *Agatha Christie: the woman and her mysteries*. Londres, Robson.

Keating, H.R.F (1977). *Agatha Christie: first lady of crime*. Londres, Weidenfeld and Nicolson.

Maida, Patricia D. (1982). *Murder she wrote: a study of Agatha Christie's detective Fiction*. Bowling Green, Ohio, Bowling Green State University Popular Press.

Morgan, Janet (1986). *Agatha Christie : biographie*. Paris, Luneau Ascot.

Osborne, Charles (1982 ). *The life and crimes of Agatha Christie*. Londres, Collins.

Rivière, François (1981). *Agatha Christie, Duchesse de la mort*. Paris, Editions du Seuil.

Robyns, Gwen (1978 ). *The mystery of Agatha Christie*. New York, Doubleday.

#### **D- Dictionnaires**

Brunet, Jean-Paul (2000). *Dictionnaire de la police et de la pègre : américain-français, français-américain*. Paris, La Maison du dictionnaire.

*The Concise Oxford Dictionary* (1995). New York, Oxford University Press Inc.

Harrap's shorter dictionnaire *anglais- français, français- anglais* (1982). Harrap Diffulivre-Gage.

*Le Petit Larousse illustré* (1999). Larousse/ HER.

### Sites Internet

*Merriam-Webster online.* <http://www.m-w.com/dictionary/volatile>  
(Consulté depuis décembre 2005 jusqu'au mois de mai 2007)

*Le Trésor de la Langue française informatisé.*  
<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv4/showps.exe?p=combi.htm;java=no>  
(Consulté depuis décembre 2005 jusqu'au mois de mai 2007)

*Wordreference. com.*  
<http://www.wordreference.com>  
(Consulté depuis décembre 2005 jusqu'au mois de mai 2007)